

# Beethoven - Handbuch

von

Theodor Frimmel

\*

Erster Band

Abendlied — Ouvertüren



---

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

Leipzig 1926

**Copyright 1926 by Breitkopf & Härtel, Leipzig**



## Vorwort.

Das Beethovenhandbuch soll eine Lücke in der Literatur über einen der größten Künstler der Vergangenheit ausfüllen. Zwar herrscht sicher kein Mangel an Beethovenbüchern anderer Art, groß und klein, alt und neu. Aber das Aufsuchen einzelner Fragen, Personen und Orte, die Beethoven betreffen, in dem Wust älterer Schriften, die zumeist ohne Register geblieben sind, ist zeitraubend und mühsam, also nicht jedermanns Sache. Und doch wünschen gar oft Musiker, Musikfreunde und Forscher rasch und in Kürze Auskunft über allerlei Beethovenfragen, die sich gelegentlich ergeben. Hier soll das Beethovenhandbuch helfend eintreten. Die bisher vorhandenen Register reichen eben nicht aus. Namentlich finden sich die Örtlichkeiten, die für Beethoven von Belang sind, nirgends auch nur in einiger Reichhaltigkeit genannt. Zumeist sind sie in den Registern einfach übergangen, ganz abgesehen davon, daß viele bisher oft überhaupt nicht beachtet wurden. Für zahlreiche Personen, die in den älteren Werken vorkommen, sind im Handbuch die Vornamen und einige Lebensdaten angeführt, die sonst nicht verzeichnet sind. Auch ist der Kreis von Beethovens Bekannten in den meisten älteren Werken viel zu eng gezogen. Das Handbuch mußte weiter ausgreifen. Sogar das Verzeichnis der Werke konnte vervollständigt werden in Vergleichung mit vielen älteren Zusammenstellungen. — Dagegen wurde auf Analysen fast gänzlich verzichtet, da solche den Umfang des Handbuches auf das vielleicht Vierfache vergrößert hätten und in den meisten Fällen ohnedies ausführlich vorliegen. Ganze Reihen jüngerer Forscher sind ja frisch und wagemutig damit beschäftigt, Beethovens Werke zu zerlegen und so für Fortschritt auf dem genannten

Gebiet zu sorgen, oder solchen anzubahnen. An fachlichen Andeutungen fehlt es übrigens auch im vorliegenden Handbuch nicht.

Die Anordnung der einzelnen Abschnitte, die alles Bemerkenswerte an Beethovens Künstlertum, an seiner Arbeitsweise, Lebensführung, an seinem Charakter, seinem Äußeren, an seinen hervorstechenden Werken, aus dem Lebensgang des Meisters und seiner Freunde und Feinde berühren, oder zumeist eingehend besprechen, ist eine lexikale, also eine nach den Anfangsbuchstaben der Stichworte eingerichtete, wodurch wohl das Auffinden des Gesuchten wesentlich erleichtert ist.

Weitaus die meisten Nachweise von Schriften über Beethoven sind im Handbuch an und für sich eindeutig, den Musikern besonders, wohl auch den Laien verständlich. Die Veröffentlichungen zum Beethovenjahr 1927 sind im Handbuch natürlicherweise noch nicht aufgenommen, weil sich weder ihre Menge, noch viel weniger ihre wirkliche Bedeutung heute und in den nächsten Jahren wird abschätzen und erkennen lassen. Sie werden aber in einem sicher zu erwartenden Ergänzungsband in Erscheinung zu treten haben. Kürzungen werden nur bei den oft wiederkehrenden Literaturangaben angewendet. So wird der Titel „Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven von Dr. F. G. Wegeler und Ferdinand Ries“ (Coblenz 1838) nur in gekürzter Weise angeführt als: Wegeler, Notizen, oder als: Ries, Notizen, je nachdem es sich um Mitteilungen des einen oder des anderen handelt. Bei den Hinweisen auf Schindler ist gewöhnlich die dritte oder die damit gleichlautende vierte Auflage des Buches „Biographie von Ludwig van Beethoven“ gemeint. Sind andere Auflagen dieses Werkes oder andere Arbeiten Schindlers als Quellen benutzt, so wird dies eigens angegeben. Bei den vielen Anführungen aus dem großen Werk von Al. W. Thayer wurde die Kürzung: Th.-R. gewählt, wenn sich die Hinweise auf die neue Auflage von Hugo Riemann beziehen. Wurde Thayers erste Fassung benutzt, so verwies ich einfach auf: Thayer.

Hugo Riemanns Musiklexikon wurde ohne Ausnahme in der achten Auflage benutzt und in aller Kürze gewöhnlich als Riemanns Lexikon angeführt.

Das große, weitbekannte „biographische Lexikon“ von Constant v. Wurzbach ist stets in abgekürzter Form angeführt. Wo andere Arbeiten desselben Autors oder seines Enkels genannt sind, wird dies ausdrücklich bemerkt.

„Wiens lebende Schriftsteller, Künstler und Dilettanten im Kunstfache“ (Wien 1822), das vielgenannte Nachschlagebuch, dessen zweiter Teil den Titel führt: „Merkwürdigkeiten der Haupt- und Residenz-Stadt Wien und ihrer nächsten Umgebung“ (1823) wird meistens als: Böckhs Nachschlagebuch angeführt.

Als andere Kürzungen seien noch erwähnt, daß Nottebohm-Mies folgendes bedeutet: „Zwei Skizzenbücher von Beethoven aus den Jahren 1801—1803, beschrieben und in Auszügen dargestellt von Gustav Nottebohm. Neue Ausgabe mit Vorwort von Paul Mies“ (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1924). — Überdies sei gesagt, daß für Violoncell und Violoncellspieler gewöhnlich die Ausdrücke Cello und Cellist angewendet wurden, womit der Bequemlichkeit der Leser entgegengekommen sei. — Um ausgedehnte Wiederholungen zu vermeiden, wird sehr oft in Kürze auf andere Abschnitte verwiesen, die in den Zusammenhang des aufgeschlagenen Artikels gehören.

Der Verlagshandlung sei bestens gedankt für die Geduld und Mühe, die sie an das Werk gewendet hat. Mancherlei Förderung ist mir von dort geworden, und schon vor Jahren habe ich Beethovenbriefe aus dem wertvollen Hausarchiv zur Verfügung erhalten. — Auch möchte ich nicht versäumen, die Herren Bibliotheksvorstände Dr. Robert Haas an der Wiener Nationalbibliothek, Hofrat Eusebius Mandyczewski an der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde und Hofrat Dr. Max Vancsa an der niederösterreichischen Landesbibliothek zu erwähnen als freundliche Förderer mehrerer Vorarbeiten. An die Wiener Stadtbibliothek schulde ich seit Jahrzehnten, von den Zeiten des Direktors Hofrat Dr. C. Glossy bis her-

---

## Vorwort

---

auf zur Leitung durch Dr. Reuther vielen Dank für oftmaliges Entgegenkommen bei meinen Beethovenstudien. Erwähnt seien auch die freundliche Beihilfe des Instituts für Musikgeschichte in Wien unter der Leitung des Hofrats Dr. Adler und Prof. Fischer und gütige Auskünfte aus dem musikhistorischen Museum Wilhelm Heyer in Köln durch dessen Leiter Dr. G. Kinsky. Herrn Dr. A. König in Gleiwitz danke ich für freundliche Aushilfe aus seinem Privatbesitz an Beethovenschriften. Viele andere Hilfen sind im Text dankbar erwähnt. —

Vielleicht läßt sich annehmen, daß eine neue übersichtliche Zusammenstellung des Stoffes, zum Teil des alten, zum Teil eines solchen aus neueren Forschungen und Mitteilungen erwünscht und gewiß nicht überflüssig war. Möge das neue Buch nun auch den Weg zu den vielen Beethovenfreunden finden, die es allerorten auf der Welt gibt.

Wien, im Juni 1926.

Der Verfasser.

## A.

**Abendlied** unter dem gestirnten Himmel „Wenn die Sonne niedersinket...“. Eines der wehevollsten Lieder Beethovens, geschaffen laut Datierung am 4. März 1820. Urschrift in der Wiener Hofbibliothek (jetzt Nationalbibliothek). Erstes Erscheinen in der „Wiener Zeitschrift für Kunst“ vom 28. März 1820. Über spätere Drucke gibt besonders Nottebohm Auskunft im „Themat. Kat.“ S. 185. — Das Abendlied ist eine besonders sangliche Melodie zu einem Text von Heinr. Göble. In der Wiener Zeitschrift ist das Lied Herrn Dr. Braunhofer gewidmet. Beethoven schenkte am 19. April 1820 einen Abzug dem Fräulein Del Rio (Thayer-Riemann IV, S. 200 und 239), scheint also selbst etwas auf das kleine, aber höchst stimmungsvolle Werk gehalten zu haben. Schubert ist durch das Lied beeinflußt worden (vgl. Frimmel, „Beethoven“, und Schubert, „Die Musik“, März 1925). Später nannte es Robert Schumann ein „schönes und hehres“ Werk, und man kann nicht zweifeln, daß mehrere Lieder Schumanns, z. B. „Sonntag am Rhein“ und „Mondnacht“, durch Beethovens Abendlied günstig beeinflußt sind. (Dazu „Beethovenforschung“ Heft IX, S. 18f.) — Ein verkleinertes Faksimile der Urschrift wurde in der Wiener Monatschrift „Moderne Welt“ veröffentlicht (Herausgeber A. Bachwitz, Leiter Ludw. Hirschfeld, 1920, Heft 9, S. 19). (Siehe bei: Leidesdorf).

**Adamberger**, Antonie (1790—1876), Schauspielerin, Sängerin, zu meist bekannt als die Braut Theodor Körners und als Gemahlin des Altertumsforschers von Arneth. Antonie stammte aus einer Künstlerfamilie. Der Vater Heinrich Adamberger war u. a. als Kunstsammler weit bekannt. Sie war ein kräftiges, lebhaftes, frühreifes Kind. Schon 1802 und 1804 trat sie im Theater zu Schönbrunn auf. 1809 zog sie Napoleons Aufmerksamkeit unbewußt auf sich, doch hielt sie fest an ihrem Verhältnis zu Körner. Dieser fiel bald danach (1813) in der Schlacht. 1817 vermählte sich „Toni“, wie sie genannt wurde, mit A. v. Arneth. — Mit Beethoven kam sie in Verbindung aus Anlaß des Einstudierens und der Aufführung der „Egmont“-Musik, 1810. Sie sang damals die Klärchenlieder, so, wie sie Beethoven ihr eingelernt hatte. Im Jahre 1813 muß sie wohl auch wieder mit Beethoven zusammengetroffen sein. Denn am 1. Mai jenes Jahres deklamierte sie

in demselben Augartenkonzert, in welchem auch Beethovens C-Moll-Symphonie und „Ein Marsch von Beethoven“ aufgeführt wurden (vgl. Ed. Hanslick, „Geschichte des Konzertwesens in Wien“, 1869, S. 72). (Im biograph. Lexikon von Const. v. Wurzbach einige falsche Jahreszahlen. Genauerer schon bei W. v. Lenz IV, S. 216 und V, S. 454, und A. W. Thayer, 1. Auflage, S. 135f., und dann bei Th.-R., Bd. III. Vgl. auch W. v. Lenz, „Kritischer Katalog“ V, S. 454 bei Op. 84, L. Nohl, „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen“ [1877]. Nohl besuchte Frau Adamberger-Arneth und berichtete über ihre Aussagen. Vgl. Alfr. Ritt. v. Arneth, „Aus meinem Leben“ und Geigers „Goethejahrbuch“ [1892 und 1893]. Siehe auch Alfr. Chr. Kalischer und Hirschberg, „Beethoven und Wien“, ferner Al. v. Weilen in: „Die Theater Wiens“, Freiherr v. Jaden, „Th. Körner und seine Braut“ (1886), Kerst, „Erinnerungen“. In neuester Zeit erschienen zwei bemerkenswerte Feuilletons über Toni Adamberger, eines von Eduard v. Wertheimer, „Napoleon I. und die Burgschauspielerin Toni Adamberger“ [„Neue freie Presse“, Wien, 28. Juli 1924], das andere von Anny Newald-Grasse, „Antonie Adamberger und das Schönbrunner Schloßtheater“ [„Reichspost“, Wien, 10. Aug. 1924]. Vgl. überdies die ältere Körnerliteratur.)

Antonie Adamberger ist auf einem kleinen Brustbild von Monsorno im Körnermuseum zu Dresden dargestellt. (Abbildung in der Arbeit von Hans Zimmer, „Theodor Körners Braut“, bei Peschel-Wildenow, „Körner und die Seinen“ in der Folioausgabe des P. Bekkerschen „Beethoven“ und in St. Ley's „Beethovens Leben in authentischen Bildern“ (1925) S. 15. Ein weiteres Bildnis der Adamberger kam vor in der Novemberverssteigerung 1923 bei Albert Kende in Wien (Nr. 129 des Verzeichnisses). Auf einem zeitgenössischen Stich von unbekannter Hand, den man 1920 in der Beethovenausstellung der Stadt Wien zu sehen bekam, ist dargestellt, „Clärchen (im Trauerspiel Egmont) gespielt von Mlle. Adamberger“. Ein zartes Aquarell von Bernhard von Schrötter aus der Sammlung des Herrn Präsidenten Jos. Franck in Graz ist abgebildet worden im „Alt-Wiener Kalender“ von A. Trost für 1925. Als überaus seltenes Blatt ist das Brustbild der Adamberger hervorzuheben, das Jos. Kriehuber auf Stein gezeichnet hat (fehlt im Kriehuber-Kat. von W. v. Wurzbach). (Für freundliche Auskunft aus dem Körnermuseum bin ich Herrn Direktor Dr. Großmann zu Dank verpflichtet. — Der fesselnde Brief von Antonie Adamberger an A. W. Thayer von 1867, der in Thayers „Beethoven“ benutzt ist, befand sich später bei Dr. Erich Prieger in Bonn.) — Als eine Widmung an Antonie Adamberger steht das kleine Stück Beethovens zum

Text: Ewig Dein ... im Versteigerungskatalog Nr. LXXXIII von Karl Ernst Henrici (Mai 1923) verzeichnet. Das gute Faksimile bringt keine Widmung.

**Adelaide**, eines der meistberühmten Werke des Meisters, ein Lied oder, wie es Beethoven bezeichnete, eine Kantate nach Matthissons Gedicht. Op. 46, 1795 auf 1796 entstanden, und zwar mit großer Aufmerksamkeit verfaßt. Es liegen viele Skizzen und Entwürfe davon vor, von denen eine neun Zeilen lange schon bei Seyfried („Studien Beethovens“, 1832) faksimiliert ist, und deren mehrere von Thayer („Chronol. Verz.“) und Nottebohm („2. Beethoveniana“) ausgenützt sind. Vgl. auch Nottebohms „Themat. Katalog“. Eine bemerkenswerte Abschrift befand sich 1900 bei Herrn Carl Paul Protzmann in Wien. Diese stammt aus der Familie des Grazer Musikalienhändlers Tendler. Die oft wiederholte Erzählung „Rettung eines Liedes von Beethoven“ von Gustav Barth stand zuerst in L. A. Frankls „Sonntagsblättern“ von 1845 zu lesen. Barth soll Beethoven eben getroffen haben, als er das Manuskript der „Adelaide“ verbrennen wollte. Barth sang dann aus dem Manuskript und habe gesagt: „Nein, lieber Alter, das werden wir nicht verbrennen.“ Vielleicht hat es sich um eine aufgegebene Variante der Kantate gehandelt, die dann noch umgemodelt wurde. Beethoven scheint ja lange an dem Werk gebosselt zu haben. Man braucht nicht sogleich die ganze Erzählung zu verwerfen oder mit Th.-R. (II, 112) auf den Sänger Joh. Mich. Vogl zu beziehen. „Gustav Barth“ nennt sich Hofkapellsänger, oder wenigstens nennt ihn L. A. Frankl so. Es scheint eine Verwechslung mit dem Sänger Jos. Joh. August Barth vorzuliegen. Zu verwerfen ist nur die Überschrift von der Rettung der „Adelaide“ durch Barth. Beethoven hat gewiß keine fertige, reife Kantatenhandschrift dem Feuer überantworten wollen. (Siehe auch: „Bibliotheca Beethoveniana“, 2. Aufl., Jahr 1858.) Einige Jahre später sandte Beethoven das schon 1797 gedruckte Werk an den Dichter, der dann in die 1815er Ausgabe seiner Gedichte folgende Bemerkung der „Adelaide“ beifügte: „Mehrere Tonkünstler beseelten diese kleine, lyrische Phantasie durch Musik; keiner aber stellte nach meiner innigsten Überzeugung gegen die Melodie den Text in tiefere Schatten, als der geniale Ludwig van Beethoven in Wien“. Das war offenbar als Lob gemeint und wird auch so zu deuten sein. 1815 wurde die „Adelaide“ vor den versammelten Herrschern des Wiener Kongresses bei einem großen Hoffeste durch den Sänger F. Wild zu Gehör gebracht. Beethoven begleitete ihn auf dem Klavier (Th.-R. III. S. 488ff.). —

Eine Dichtung in Prosa von Ortlepp knüpft an die „Adelaide“ an.

Sie findet sich in Landaus „Poetischem Beethovenalbum“, wo auch Saphirs Gedicht „Adelaide“ und eine Xenie von Viktor Hansgirk Platz gefunden haben. Diese alle ohne Bedeutung für die Forschung.

Als wissenschaftliche Literatur noch zu nennen: M. Friedländer, „Das deutsche Lied“, II (1902), S. 404 ff., Nottebohm, „Beethovens Studien bei Haydn, Albrechtsberger, Salieri“ (S. 230), Th.-R. II<sup>a</sup> nach Register und die Zitate bei Nottebohm-Mies, „Skizzenbücher“ (1924).

Die „Adelaide“ hat anregend auf viele Romantiker gewirkt, auch schon auf Schubert. Als ein späteres Beispiel sei Mendelssohns Lied „Bei der Wiege“ genannt. (Dazu „Beethovenforschung“ IX. Heft, S. 21, und über Barths Erzählung ebendort, Heft V, S. 34 f. Neuestens Frimmel, „Beethoven und Schubert“ im Märzheft der „Musik“ (1925). (Siehe auch bei: Matthisson und: Franz Wild).

**Adlersburg**, Carl Edler v. (1774—1855), Beethovens Rechtsfreund im Streit mit Mälzel und Lobkowitz. Er unterschrieb sich damals als „Hof- und Gerichtsadvokat, auch k. k. oest. Notar“ (Th.-R. III, S. 604). Zu jener Zeit wohnte er in der Münzerstraße 624, später in der Kölnerhofgasse 783 (nach Hof- und Staatsschematismus). Adlersburg hatte Bedeutung in der juristischen Welt, war schon 1820 Mitglied der rechtswissenschaftlichen Fakultät, 1834 deren Rektor, 1850 Hofrat. Bei Kastner („Beethovens Briefe“ S. 954, wird er als: Schwabel von Adlersburg verzeichnet. Der gleichzeitig mit unserem Adlersburg in Wien als Rechtsanwalt tätige Dr. Jos. Schwabel von Adlersburg war jedenfalls ein Verwandter des Dr. Carl v. Adlersburg. — Ein langer Brief an Adlersburg bei L. Nohl, „Briefe“ Nr. 113 erstmalig mitgeteilt, ein kleinerer bei Th.-R. III, S. 611.

**Ärzte.** Beethoven war vielen Übeln und Leiden körperlicher Art unterworfen und bedurfte oft ärztlicher Hilfe. Ja sogar an einen Kurpfuscher hat er sich einmal gewandt. Von angesehenen Ärzten, die Beethoven befragte oder nur persönlich kannte, kommen in Frage: Bertolini, Braunhofer, Jos. Frank, Hunczowski, Malfatti, J. A. Schmidt, Joh. Seibert, Smettana, Staudenheim, Türkheim, Vering, Wawruch, F. G. Wegeler. Für die Bonner Zeit wird noch ein Dr. Crevelt genannt. Freund Zmeskall empfahl ihn einmal an Pater Weiß, der nicht Berufsarzt war. Beethoven wechselte oft mit den Ärzten, da er leicht das Vertrauen verlor. In diesem Sinne schrieb er in der Zeit von 1816 auf 1817 an die Gräfin Erdödy (Th.-R. IV, S. 27). Persönlich bekannt war er auch mit den meisten Ärzten, die den Neffen Karl behandelten, so mit Hasenöhl und vermutlich vorübergehend mit dem Wundarzt Gögl, gewiß jahrelang mit Dr. Smettana, wieder vorübergehend mit Dr. Seng, vielleicht auch mit dem Primarius des allgemeinen Kranken-



hauses Dr. Gaßner. (Den wichtigsten unter den Genannten werden im Handbuch eigene Abschnitte gewidmet. Siehe auch bei: Krankheiten.)

**Äußere Erscheinung.** Ungezählte Male fragte man sich: Wie sah Beethoven aus? Die Antwort, die in vielen Fällen ziemlich oberflächlich ausgefallen ist, stellt sich bei genauer Betrachtung als recht verwickelt heraus. — Das Äußere des kleinen Kindes Ludwig van Beethoven ist nicht überliefert. Mit dem erhaltenen Taufhäubchen, so lieb und ehrwürdig es auch für uns sei, ist keine brauchbare Erkenntnis gewonnen. Erst aus den späten Kinderjahren, der frühen Jünglingszeit und den späteren Lebensabschnitten gibt es Nachrichten und Bildnisse, die uns zu brauchbaren Vorstellungen verhelfen. So haben wir die Angaben im Fischerschen Manuskript und den Schattenriß, der den ungefähr 16jährigen Beethoven darstellt (erste Abbildung bei Wegeler und Ries in den „Notizen“). Die Silhouette zeigt uns den Profilkopf auf wenig langem, eher kurzem Hals. Mäßig vorspringendes Kinn, rundliche Nase, fliehende Stirn. Das Zöpfchen hinten entspricht der Entstehungszeit um 1786. Nach der Fischerschen Handschrift hätte der angehende Jüngling zumeist „schmutzig“ ausgesehen, und nur in der Uniform des Hofmusikanten erschien er stattlich und sauber. Ein seegrüner Frack, grüne, kurze Beinkleider mit Schnallen, schwarze oder weiße seidene Strümpfe, Schuhe mit schwarzen Schleifen, weißseidene geblümete Weste mit Klapptaschen. Haar gelockt. Der herkömmliche Zopf. Degen mit silberner Koppel an der Seite. Gedrungene Gestalt mit breiten Schultern. Etwas gebückter Gang. Antlitz dunkel. Nach Dr. W. C. Müllers Zeugnis war Beethoven als Knabe „kräftig, fast plump organisiert von Körper“. Das wunde, rote Gesicht während der Pockenerkrankung muß nach ärztlichen Erfahrungen vorgestellt werden. Denn man hat keine Schilderung der Krankheit zur Verfügung. Doch erlauben die tiefen Narben im ganzen Gesicht bestimmte Rückschlüsse auf eine schwere Erkrankung, die bleibende Entstellung zurückließ. Das Kinn wurde ganz ungleich in den Hälften. Zwischen dem unteren Lippenrand und der unteren Begrenzung des Unterkiefers eine tiefe querverlaufende Narbe. Viele kleine Massenverluste im ganzen Antlitz verstreut und ober der Nasenwurzel besonders tief und auffallend. — Um 1800 beginnt die Reihe der Bildnisse (siehe dort), unter denen zunächst eine Gruppe den jungen Meister in Brustbildern darstellt. Gesicht ziemlich voll. Krauses Haar, sehr dunkel. Backenbärtchen vor dem Ohr. Kleidung der damaligen Wiener Mode entsprechend, wogegen nicht lange vorher noch die freie überrheinische Tracht Beethovens hervorgehoben wurde. 1804 oder 1805 sah ihn der junge Grillparzer zum ersten Male, und durch den Dichter ist über-

liefert, daß Beethoven damals „noch mager“ war und „gegen seine spätere Gewohnheit“ höchst elegant gekleidet ging. Um jene Zeit trug er Brillen (siehe: Kurzsichtigkeit). Noch immer trägt er das Backenbärtchen. Das dichte Haar war nicht immer zu bändigen, wie es von den Bildnissen abzulesen ist, soweit sie gezeichnet oder gemalt sind. Sehr bezeichnend ist die Erinnerung Toni Adambergers aus dem Jahre 1810, als Beethoven der Klärchenlieder wegen zu ihr kam: „Eine gedrungene Gestalt mit schwarz-grauem, zottigem Haar stand eines Morgens in meiner Tür — es war Beethoven“ (nach Lenz). Die plastischen Hilfsmittel deuten das ungeordnete Haar wenigstens auf der Franz Kleinschen Büste an, die auch die Breite des Mundes überliefert. Die Pockennarben sind nirgends so gut zu studieren, wie an der Maske von 1812. In jenen Jahren war Beethoven gewöhnlich noch ein Bild der Gesundheit und Kraft. Die verschiedenen Krankengeschichten mögen Ausnahmen andeuten. Späterhin merkt man überhaupt, daß der Mann nicht jünger wurde, und aus den 1820er Jahren erfährt man durch Berichte und Bildnisse, daß die Lebenskämpfe schon recht tiefe Spuren im Aussehen hinterlassen haben. Das blühende Aussehen ist dahin, und man liest von einer Gesichtsfarbe, die nicht mehr dem Gesundheitsbraun des Naturfreundes und Wanderers im Freien entspricht, sondern vielmehr die fortschreitende Lebererkrankung erkennen läßt. (Siehe bei: Rellstab und: Edw. Schulz.) Tob. Haslinger schrieb im November 1825 an Hummel, daß Beethoven nach einer Erkrankung „wieder wohl“ gewesen, „er altert aber recht sehr“ (nach der Handschrift). Ähnliches geht aus den gedruckten Nachrichten hervor. War die jugendliche Schlankheit schon längst einem volleren Umfang gewichen, so stellte sich während der verderblichen Fortdauer der Leberkrankheit schließlich wiederholt eine Aufgetriebenheit des Unterleibes ein von solcher Lästigkeit, daß nur Punctionen eine vorübergehende Erleichterung brachten. Der übrige Körper war abgemagert, das Antlitz abgehärmt, die Haare ergraut und nicht mehr vollzählig. Über Beethovens braune Augen geben uns mehrere Gemälde Aufschluß. Die buschigen Brauen verliefen in mäßigem Bogen.

(Die erwähnte Frage: Wie sah Beethoven aus? lag jederzeit seit dem Aufblühen Beethovenschen Ruhmes sehr nahe und wurde als Überschrift an die Spitze vieler kleiner Aufsätze gestellt. Einige davon stehen in der „Bibliotheca Beethoveniana“ beim Jahr 1920 verzeichnet. Es gab aber schon längst Schilderungen seiner Person und Übersichten über die Bildnisse. Die erste Zusammenstellung geschah durch Aloys Fuchs, der sie schon 1839 in Castells „Allgemeinem musikalischen

Anzeiger“ veröffentlichte und bald danach ergänzte. Dann folgten viele kleine einzelne Veröffentlichungen, Feuilletons und Studien ernster Art. 1888 wurde der Stoff, soweit er damals bekannt war, zusammengefaßt in meinem Buche „Neue Beethoveniana“. Fr. Kleins Büste wurde damals zuerst mitgeteilt. Reichlich erweitert und mit vielen Abbildungen versehen war dann diese Zusammenfassung aufgenommen worden in meine „Beethovenstudien“ Bd. I, „Beethovens äußere Erscheinung“, 1905 [entstellt, nebenbei bemerkt, durch die Kinderkrankheiten des Georg Müllerschen Verlages. Das Register ist nicht von mir gearbeitet]. Neue Funde verschiedener Art veranlaßten einen neuerlichen Durchschnitt durch die ganze Bildnisfrage, der von der Verlagshandlung Karl König in dem Buch: „Beethoven im zeitgenössischen Bildnis“ geboten wurde [Wien 1923]. Eine lange Reihe von Quellenschriften zur Frage der äußeren Erscheinung ist in den genannten Büchern benutzt und genannt. Sie können an dieser Stelle nicht alle wiederholt werden.)

„Ah perfido spergiuoro“, Anfang des Textes einer Arie von Beethoven aus dem Jahre 1796. Auf dem Umschlag einer Abschrift, die Beethoven durchgesehen hat (ehedem im Besitz von Al. Fuchs), stand: „Une grande Scene mise en musique par L. v. Beethoven à Prague 1796“. Diese Fassung scheint für die Sängerin Duschek geschrieben zu sein. Übrigens war die Arie ursprünglich, wie es bei den Skizzen steht, der Komtesse de Clary zugeordnet (nach Nottebohm, „2. Beethoveniana“, und Th.-R. II, S. 11f). Zur Zeitbestimmung sei bemerkt, daß von 1797 an die Komtesse de Clary schon Gräfin Clam-Gallas war. — Die Arie „Ah perfido“ erschien erst 1805 als Op. 65. — Bei einer Aufführung der Arie in der großen, überlangen Beethovenschen Akademie vom 22. Dezember 1808 hatte Beethoven fortgesetztes Pech. Die Milder war als Solistin gewonnen gewesen. Da gab es zwischen ihrem Verehrer Herrn Hauptmann und Beethoven einen Streit mit einer Verbalinjurie, und Hauptmann untersagte das Auftreten der Milder. Madame Campi wird nun gebeten, aber sie geht nicht, da man sich zuerst an die Milder gewendet hatte. Man kam nun durch Schuppanzigh auf die junge Böhmin J. Schulz-Killitschgy, die Schwägerin Schuppanzighs, die aber im eiskalten Saal mehr zitterte als sang und die Aufführung verdarb (nach Röckels Bericht und Reichardts Brief bei Th.-R. III, S. 81 und 83).

Guten Vorführungen sowie den Noten kann man entnehmen, daß die Arie voll Feuer, etwas italischer ist. Salieris Einfluß wäre denkbar. Sie wird noch heute aufgeführt.

**Akademie** von 1824. Beethoven gab wiederholt „Akademien“, in denen Werke von ihm aufgeführt wurden. Die berühmteste darunter ist die vom 7. Mai 1824 im Kärntnertor-Theater mit der ersten Aufführung der IX. Symphonie und der teilweisen Vorführung der Messe. Beethoven, zwar schon höchst schwerhörig, fast taub, leitete die Aufführung selbst unter Beihilfe anderer, hörte aber nicht einmal den Beifallssturm, der nach jedem Satz entfesselt wurde, bis Caroline Unger, die eine Solistin, den guten Gedanken hatte, den Meister umzukehren, damit er die Bewegung im Publikum wenigstens sehe. „Dies war das Signal zum Losbrechen eines kaum erhörten, lange nicht enden wollenden Jubels“ (Schindler). Kanne (in: „Wiener allgemeine musikalische Zeitung“ 16. Juni 1824) sagt am Schluß seines eingehenden Konzertberichtes: „Der berühmte Beethoven kann diesen Tag als einen der schönsten in seinem Leben betrachten, denn der Enthusiasmus der Zuhörer erreichte nach jedem Tonstück von seiner Meisterhand den höchsten denkbaren Grad“. (Th.-R. V. Bd. und die angegebenen Quellen. Frimmel, „Beethoven“, 6. Aufl., S. 71 f. und 97.) Ehemals konnte man bei alten Musikfreunden noch manche Erinnerung erfragen, die mit dem übereinstimmt, was Schindler berichtet hat. Auch Dominik Artaria hat das Konzert mitgemacht und davon in der Familie oft erzählt. — Wenige Tage nach der ersten Aufführung der IX. zeichnete Decker Beethovens Brustbild auf Stein, und Abzüge dieses Bildes wurden der „Wiener allgemeinen musikalischen Zeitung“ vom 5. Juni 1824 beigelegt. Der Text dazu bringt die Zeitangabe (siehe auch: Ah perfido und: Bildnisse).

Eine andere Akademie, die für Beethoven von besonderer Wichtigkeit war, hatte am 22. Dezember 1808 im Theater an der Wien stattgefunden. Es war die mit der Erstaufführung der V. und VI. Symphonie und der Chorfantasia, bemerkenswert auch dadurch, daß Beethoven in jener übergroßen Akademie seine Laufbahn als Konzertspieler im Virtuosenstil abgeschlossen hat.

(Siehe auch bei: Wiener Kongreß, Chorfantasia und Symphonien.)

**Albrechtsberger**, Johann Georg (geb. 1736 zu Klosterneuburg, gest. 1809 in Wien), berühmter Theoretiker, der in allen Nachschlagbüchern behandelt wird. Albrechtsberger war ungefähr ein Jahr lang, vom Jänner 1794 bis ins Jahr 1795 hinein, Lehrer Beethovens in der Theorie, als Haydn, der früher Beethoven unterrichtet hatte, nach London abgereist war. Freundschaftliche Beziehungen zwischen Beethoven und Albrechtsberger dauerten über den Zeitraum des Unterrichtes hinaus, wie das aus drei Briefen Albrechtsbergers an Beethoven aus den Jahren 1796 und 1797 hervorgeht. Sie sind in „Musica divina“

vom Frühling 1921 veröffentlicht und befinden sich im Besitz des Hofrats Prof. Dr. Adler in Wien. Dolezalek gibt von einer abfälligen Bemerkung Albrechtsbergers über Beethoven Kunde. Ähnlich auch C. F. Hirsch.

Was als Studien Beethovens im Generalbaß durch Seyfried veröffentlicht worden ist, stammt, nebenbei bemerkt, nicht alles aus jener Zeit des Unterrichts bei Albrechtsberger, sondern aus der Periode, als Beethoven den Erzherzog Rudolf in die Musiktheorie einführte. Nottebohm hat dies nachgewiesen (die Literatur dazu ausgenützt bei Frimmel, „Beethovenstudien“ Bd. II. Über die Beziehungen Beethovens zu Albrechtsberger vgl. hauptsächlich G. Nottebohm, „Beethovens Studien. — Beethovens Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri“ (1873) und Th.-R. I, S.359f. — Zu Albrechtsberger selbst von Wichtigkeit das „Thematische Verzeichnis der Kirchenkompositionen von Joh. G. Albrechtsberger“ im Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg, Bd. VI (1914), C. v. Wurzbach, „Biographisches Lexikon“, Schönfelds „Jahrbuch der Tonkunst“ 1796 und „Bibliotheca Beethoveniana“ (neue Auflage), 1796 und 1803.

Bildnisse Albrechtsbergers u. a. in der Folioausgabe des P. Bekkerschen „Beethoven“ und in meinem „Beethoven“, 6. Aufl. S.24. — Ein Ölgemälde von unbekannter Hand im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien.

**Aktien** (siehe: Vermögensverhältnisse).

**Alexander I.**, Kaiser von Rußland (geb. 1777, gest. 1825). Als er beim Kongreß in Wien war, dort fiel ihm ja ein gewichtiger Teil der Verhandlungen zu, wurde ihm Beethoven durch den Fürsten Rasumowsky in den Gemächern des Erzherzogs Rudolf vorgestellt. (Siehe auch bei: Alexiewna.) Schon 1803 waren ihm die geistsprühenden drei Violinsonaten Op. 30 gewidmet worden, und an diese erinnerte sich der Kaiser noch gegen 1825, wie es durch Prof. Wilhelm Würfel überliefert ist. Dieser sprach in Warschau mit Alexander davon, und Würfel, als er in Wien war, berichtete an Haslinger darüber (vgl. Th.-R. V, S. 240ff. und 553, wo auch der Brief Beethovens an Kaiser Alexander mitgeteilt ist). Beethovens Messe gelangte in Abschrift an den russischen Hof und wurde von diesem honoriert. Kerst II, S. 316: In einem Gesprächsheft von 1820 schrieb jemand: „Das Geld für Ihre Messe vom russischen Kaiser ist hier“. (Zur Anwesenheit Alexanders in Wien vgl. Wassiltschikoff, „Die Razumowskys“, De la Garde, Lulu Thürheim, Egloffstein, Fr. Freksa und noch neuere Literatur über den Wiener Kongreß, sowie als älteste gedruckte Quellen die „Wiener Zeitung“ und das offizielle Buch: „Acte du Congrès de Vienne“ [1815].)

Porträts in allen großen Bildnissammlungen. Eines aus der Zeit des Kongresses abgebildet bei Otto Erich Deutsch, „Franz Schubert, die Dokumente seines Lebens“ (1913). Ein Aquarell von Karl Agricola aus dem Jahre 1814 stellt den Kaiser Alexander und dessen Gemahlin Alexiewna dar. Es war in der Wiener Beethovenausstellung von 1920 zu sehen.

**Alexiewna**, Elisabeth (Luise Marie), Kaiserin von Rußland, geborene badische Prinzessin, 1793 mit dem Großfürsten Alexander Paulowitsch vermählt, der 1801 Kaiser von Rußland wurde. Während des Wiener Kongresses vermittelte es Erzherzog Rudolf, daß Beethoven der russischen Kaiserin vorgestellt wurde (1814). Sie ließ ihm „ein großmütiges Geschenk“ (200 Dukaten) zukommen (nach dem Brief an Dr. Kanka vom 14. Januar 1815). Weitere Geldgeschenke erfolgten nach der Widmung der Polonaise Op. 89, und etwa 1816 folgte ein wertvoller Ring, wohl im Zusammenhang mit der Widmung des Klavierauszuges aus der 7. Symphonie. Dem Zeitpunkt nach unbestimmt ist ein Brief der Kaiserin an Beethoven in der Angelegenheit eines auszuwählenden Wiener Pianofortes. 1826 sprach Beethoven noch mit großer Rührung von jenem „freundlichen Schreiben“. So berichtete als Ohrenzeuge Dr. Spiker am 27. April 1827 in den „Berlinischen Nachrichten“, Nr. 96. (Dazu Kerst II, S. 161. Zu den übrigen Mitteilungen Nottebohm's „2. Beethoveniana“, S. 311, wo auf die „Friedensblätter“ vom 24. Dezember 1814 hingewiesen ist. Das Geschenk der Kaiserin wird bestimmt mit 200 Dukaten angegeben. Ferner Th.-R. III, S. 465—487, und Kalischer im „Berliner Lokalanzeiger“ vom 7. August 1894, Beibl., und derselbe in dem Buch „Beethovens Frauenkreis“ II, S. 94 ff.) — Kerst I, S. 180 bringt aus Schindlers Nachlaß eine Mitteilung bei über das Geschenk von 200 Dukaten.

**Amadee**, Baron (siehe bei: Marschner und: Preßburg).

**Amenda**, Karl (geb. 1771 zu Lippaiken in Kurland, gest. März 1836 in Kurland). Kam 1798 mit dem Gitarristen Mylich nach Wien, wo er zunächst Vorleser beim Fürsten Lobkowitz wurde, als Violinspieler mit Beethoven in Berührung kam und bald dessen aufrichtige Freundschaft erwarb. Diese war dauernd, und Amenda war einer der ersten, denen Beethoven von seinem beginnenden beunruhigenden Gehörleiden Mitteilung machte. 1799 kehrte Amenda nach Kurland zurück. Beethoven machte ihm am 25. Juni jenes Jahres die erste Fassung des F-Dur-Streichquartetts aus Op. 18 zum Geschenk. In Kurland war Amenda zunächst Privatlehrer, dann 1802 Prediger in Talsen, 1820 Propst der Kaudauschen Diözese, 1830 Konsistorialrat. In Jena hatte er Theologie studiert. Amenda war allgemein als gemütvoller Menschenfreund von gewinnendem Wesen bekannt.

Nohl und Thayer sind dem Lebensweg des Freundes Amenda nachgegangen. Nohl schrieb darüber in der Wiener Zeitschrift „Neue illustrierte Zeitung“ von 1880, Nr. 13, S. 198ff., Thayer in seinem „Beethoven“. Zusammenfassend Th.-R. Bd. II. Wohl zu beachten auch L. Nohl, „Beethoven, Liszt und Wagner“, S. 89ff., überdies „Die Musik“ Bd. III, Heft 12, S. 418ff. mit Bildnis aus dem Jahre 1798. Bursy wurde durch Amenda an Beethoven empfohlen. Zur ersten Fassung des F-Dur-Quartetts vgl. „Die Musik“, 1904, 2. Märzheft, und jetzt in erster Linie Wedig, „Beethovens Streichquartett Op. 18, Nr. 1 und seine erste Fassung“ (herausgegeben vom Verein Beethovenhaus 1922. Die ganze erste Fassung, soweit erhalten, ist mitgeteilt und die Widmung an Amenda im Faksimile abgebildet). Zu Bildnissen Amendas siehe die Festschrift des Beethovenhauses in Bonn von 1904, S. 64. Das Brustbild des schon feist gewordenen Predigers Amenda im Beethovenhaus zu Bonn abgebildet bei Pfohl, „Beethoven“ (1922), S. 29.

**Anders**, Hofrat von Einfluß an der Wiener Hauptmaut. Gehörte um 1818 zu Beethovens Bekannten. Seine „schöne Tochter“ war „musikalisch“. Anders wird erwähnt in einem Brief Beethovens an Frau Nanette Streicher und zwar in der Angelegenheit der Klaviersendung aus London.

**An die ferne Geliebte** (siehe bei: Lieder).

**An die Hoffnung** (siehe bei: Lieder).

**An Laura**, früh fallendes Lied aus der Bonner Zeit, das dann erst nach Beethovens Tod den Bagatellen Op. 119 als Nr. 12 angereicht wurde (durch Diabelli). Georg Kinsky hat die Handschrift des Liedes entdeckt und in Leßmanns „Allgemeiner Musikzeitung“ vom 10. Januar 1913 eingehend besprochen (siehe auch: Bagatellen).

**Anlehnungen, Anklänge an ältere Meister.** Daß jeder Künstler, und wäre es auch der eigenartigste, irgendwie mit künstlerischen Vorfahren zusammenhängt, ebenso wie in rein menschlichem Sinn mit Vater und Mutter, den Großeltern, ja der ganzen Familie weiter zurück, ist für jeden Naturforscher und Denker klar genug. Und dennoch muß es von neuem immer wieder ausgesprochen werden. Denn es gibt noch heute Richtungen der Psychologie, die das Talent, das Genie unmittelbar aus dem Künstlerhaupt hervorgehen lassen. Ich halte solche Richtungen für ungerechtfertigt, für unvereinbar mit aller Erfahrung, und sehe in Beethoven ebenso wie in anderen Musikern das ursprüngliche Talent, das Genie, sich an dem emporarbeiten, was die Vorgänger schon geleistet hatten.

Beethoven hat doch die Formen des Liedes, der Sonate (ob nun für die Hausmusik oder für die Symphonie oder sonstige instrumentale Konzertmusik anderer Art) von älteren Meistern übernommen

und nur in manchen Fällen reicher ausgebaut. Der gewöhnliche Allegrosatz mit kurzer oder auch längerer Durchführung, Reprise (genau oder variiert), das Adagio, der Menuetto mit Trio, ja sogar die Gestaltung des Scherzo, das Finale, einschließlich der Rondoform waren alle schon bereit, als Beethoven zu schaffen begann. Doch darum handelt es sich nicht so sehr, als um einzelne entweder entlehnte oder neue Gedanken, herkömmliche oder eigenartige Gestaltungen, Erfindungen, um dramatischen oder lyrischen Ausdruck von besonderer Eindringlichkeit, um fesselnde thematische Arbeit. Aber auch auf diesen Gebieten ist stellenweise der Einfluß der Vorgänger in Beethovens Werken recht deutlich zu erkennen.

Händel in seiner Großartigkeit und unerschöpflichen Variationskunst muß dem jungen Bonner Musiker beizeiten bekannt geworden sein. Als eine Art Vorbild scheint der ältere Meister ihm zeitlebens vorgeschwebt zu haben. 1797 variierte Beethoven einen Chor der Jünglinge und Jungfrauen, ein vornehmes Stück getragener Art aus Händels Oratorium: „Judas Maccabäus“ (jetzt Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft, S. 145ff.) mit liebevollem Verständnis. Ein noch viel mehr einleuchtender Zusammenhang ergibt sich aus Beethovens Klaviersonate Op. 90 (in den Takten 10ff.) mit Händels Menuett aus F-Dur für Klavier (aus 7 pièces, Takt 9ff.). In der Literatur über Beethovens große Messe ist wiederholt auf einen deutlichen Zusammenhang mit Händel hingewiesen worden. Das unermüdliche Variieren in Beethovens Op. 120 (33 Variationen über einen Walzer von Diabelli) und die vielen Veränderungen anderer Art, so auch die über das Baßthema aus „Prometheus“, hängt doch wohl auch mit einer Nacheiferung Händelscher Veränderungsreihen zusammen.

Die ausdauernde Verehrung Händels, den Beethoven seinen „Großmeister“ nannte und neben Mozart am höchsten hielt, kommt noch in der großen Freude zum Ausdruck, die Beethoven bekundete, als er während der Todeskrankheit die englische Prachtausgabe der Werke des alten Meisters zum Geschenk erhielt und durchblätterte (Breuning, „Aus dem Schwarzspanierhause“, S. 94ff., Th.-R. V, S. 126, 326, 328, 341, 424, 437, 445, 469, 478 und Bd. I–IV nach Register).

Begreiflicherweise hat Joh. Sebast. Bach tiefe Spuren im jungen Beethoven zurückgelassen. Im Duett Roccos und Leonorens des 2. Aktes im „Fidelio“ klingt ziemlich deutlich die H-Moll-Invention (eine alte Sinfonia) des alten Bach an, die der junge Klavierspieler sicher geübt hat. Auch Bachs Partiten können ihm nicht fremd geblieben sein. Die VI. Partita hat mit Takt 13 und 14 gewiß auf die analog gestalteten Stellen in Beethovens Klaviersonate Op. 10 Nr. 1 (Adagio molto)



abgefärbt. Die Bachsche III. englische Suite dürfte mit den Takten 49—61 des ersten Satzes bei Beethoven gewiß einen Nachklang gefunden haben, und zwar im sogenannten Perpetuum mobile der Klaviersonate Op. 54 in den zwölf Takten des zweiten Teiles nach dem Fortissimo vom Espressivo angefangen. Die Bachsche Fugenkunst wirkt noch nach in den großen Quartettfugen besonders in Op. 59, Nr. 3, in Op. 133 und in den letzten Klaviersonaten. Daß Beethoven Bachs „Wohltemperiertes Klavier“ nahezu ganz auswendig wußte, ist aus dem Kreise van Swietens beglaubigt, und es kann nicht überraschen, Anklänge an des alten Bachs Fis-Dur-Fuge aus dem I. Teil des „Wohltemperierten Klaviers“ in Beethovens Fis-Dur-Sonate für Klavier feststellen zu können. Auch die Fis-Dur-Fuge aus dem II. Teil der Bachschen Sammlung hat ein wenig bei Beethoven abgefärbt. (Dazu H. Riemann, „Analyse von Beethovens Klaviersonaten“ III, S. 365.) Nicht zu übersehen ist die Wiederkehr des Triolenthemas aus Bachs Violinsonate in A-Moll im Beethovenschen Septett (Variationssatz, Minore) und etwas verlangsamt im Streichquartett Op. 59, Nr. 3. (Hierzu „Österr. Rundschau“, Wien, 1. August 1920.) Man schlage sich ferner J. S. Bachs Concert dans le stil italien auf und beachte die vornehme Kantilene des ersten Satzes. Ein ganz nahe verwandter Gedanke tritt dann bei Beethoven auf im letzten Satz seiner Jugendsymphonie, Takt 76ff. und die Parallelstelle. Woher wird's denn Beethoven sonst genommen haben, als vom alten Bach (vgl. Frimmel, „Beethovenforschung“, Heft III, vom März 1912). Weniger sicher ist dann die immerhin wahrscheinliche Herkunft vom alten Bach bei vier Beethovenschen Takten der Waldmädchenvariationen (1797, ohne Opuszahl) in der ersten Veränderung, Teil II, Takte 1 ff. Zunächst denkt man wohl an Joh. Seb. Bachs A-Moll-Präludium aus dem zweiten Teil des „Wohltemperierten Klaviers“, mit dem der junge Beethoven so gut vertraut war. Beethoven kann die altertümliche Formel auch anderswoher genommen haben, denn sie kommt auch bei den Söhnen Bach vor, z. B. in der F-Dur-Fuge von Joh. Ernst Bach (aus Fantasie und Fuge).

Den Vorhalt der Oktave am Schlusse in der Oberstimme ohne harmonische Begleitung im langsamen Satz (Andante con moto) des G-Dur-Klavierkonzerts könnte Beethoven einer J. Seb. Bachschen Anregung verdanken, und zwar dem Dis-Moll-Präludium aus dem II. Teil des „Wohltemperierten Klaviers“. Doch ist diese Schlußformel auch bei Haydn zu finden. Mit Harmonisierung ist die Formel in der Mozart-Haydn-Periode ganz gewöhnlich. (Vgl. „Neue Musikzeitung“, 16. Dezember 1920, 42. Jahrg., Heft 6.) Auf andere Zusammenhänge mit dem alten Bach ist auch hingewiesen bei Nottebohm in

„Beethoveniana“ und bei L. Schiedermair, „Der junge Beethoven“ (S. 355).

Wie den alten Bach, so hat Neefe auch einen der jüngeren, und zwar C. Ph. Emanuel Bach, dem angehenden Meister zugänglich gemacht. Noch 1810 machte sich Beethoven Auszüge aus C. Ph. Em. Bachs theoretischem Werk (vgl. Th.-R. III, S. 141f. und 151, und Nottebohm, „Studien Beethovens im Generalbaß“). — In einem Briefe Beethovens an Breitkopf & Härtel vom 28. Januar 1812 heißt es dann: „Die C. P. Emanuel Bachs Sachen können sie mir wohl einmal schenken, sie vermodern ihnen doch.“ — Musikalische Fäden, die vom „Hamburger“ Bach zu Beethoven heraufreichen, sind mehrfach zu erkennen, z. B. im Hauptgedanken des Scherzos in Beethovens Streichquartett Op. 18 Nr. 1, und zwar klingt dort die Bachsche Xenophone (von 1761 und 1763, Wotquenne S. 48) deutlichst an. Auf die überzeugende Ähnlichkeit des Kopffthemas in Beethovens Op. 49 Nr. 1 mit C. Ph. Em. Bachs erster Sonate für Kenner und Liebhaber (2. Satz, Allegretto) machte mich Frl. Berta v. Sagburg aufmerksam. Derselben wohlbelesenen Musikerin verdanke ich den nachfolgenden Hinweis auf Sacchini.

Von den alten Opernaufführungen im Bonner Kurfürstlichen Hoftheater muß dem jungen Beethoven manches im Unterbewußtsein zurückgeblieben sein. Dem Sohn des Sängers Joh. v. Beethoven konnten doch die Aufführungen nicht unzugänglich sein, und überdies saß er ja seit 1789 als Bratschist im Orchester. Um jene Zeit dürfte er auch Sacchinis „Dardanus“ irgendwie kennen gelernt haben. (Zuerst aufgeführt 18. September 1784 zu Trianon, sicher bald nachher in Bonn bekannt.) Im 2. Akt S. 89 der Originalpartitur ein „Andante maestoso non presto“. Dort erscheinen die Schleifer und nachfolgenden abgestoßenen Noten wie später im Hauptthema der Beethovenschen Klaviersonate Op. 111 (vgl. „Beethovenjahrbuch“ Bd. I).

Von Zusammenhängen mit Dittersdorf, Grétry und Friedemann Bach ist unter Angabe der Quellen hingewiesen in meinem „Beethoven“ (Berlin, Schlesische Buchhandlung, 1921, 6. Aufl.). — Ein Grétrysches Thema wurde von Beethoven variiert. Neuestens hat A. Sandberger beweisende Stellen beigebracht („Beethovenaufsätze“). Vgl. auch Schiedermair, „Der junge Beethoven“.

Auf die musikalischen Verbindungsfäden zu Chr. Gottl. Neefe habe ich schon im Juli 1889 hingewiesen, und zwar in der „Wiener illustrierten Zeitung“ unter Beigabe von Notenbeispielen, desgleichen in meinem „Beethoven“ (6. Aufl., S. 12ff.).

Die Spuren Haydns in der Musik Beethovens fallen nicht selten auf, auch wenn man nicht alles anerkennen darf, was als Überein-

stimmung gelegentlich ausgegeben worden ist. Wer aber wollte leugnen, daß z. B. die späten Klaviersonaten Haydns voller Stellen sind, an die Beethoven anklingen? Der Kuckucksschluß der Waldsteinsonate ist schon vorbereitet im Abschluß des ersten Satzes in Haydns C-Dur-Klaviersonate von 1782 („Erste kritische Gesamtausgabe“, Leipzig, Breitkopf & Härtel Nr. 35, Lebert Nr. 2). — Das frische Allegro di molto als Abschluß der zweisätzigen B-Dur-Sonate Haydns hat schon ganz den burschikosen Charakter des Finales der „Prometheus“-Musik und des der „Eroica“ und dementsprechend auch der Variationen Op. 35 über das „Prometheus“-Thema und der Kontretänze. — Die Haydnsche Es-Dur-Sonate (Breitkopf & Härtel Nr. 49) von 1790 ist im ersten Satz: Andante cantabile eine Art Vorbild für das Adagio in Beethovens Op. 2 Nr. 1 geworden. In derselben Sonate von Haydn noch andere Stellen, von denen man annehmen möchte, daß sie dem Komponisten der C-Moll-Symphonie, der Rezitativsonate und der As-Dur-Sonate nicht fremd geblieben sind. — Eine andere Es-Dur-Sonate Haydns (Breitkopf & Härtel Nr. 38, Lebert 15) hat ein Adagio (es ist übrigens keines von den langsamen in modernem Sinn), das für Beethovens C-Moll-Klaviersonate Op. 10 Nr. 1 vorbildlich wurde im Hauptthema. — Auch Haydns As-Dur-Sonate (Breitkopf & Härtel Nr. 46, Lebert Nr. 16) enthält Stellen, die auf Beethovens Op. 10 Nr. 1 und Op. 31 Nr. 3 eingewirkt haben. — Haydns F-Dur-Sonate (Breitkopf & Härtel Nr. 23) von 1773 bringt in den Abschlüssen des Presto schon Griffe, welche ähnliches in der Sonate pathétique vorbereiten. Anderes weist dann auch auf Op. 49. — Beethovens Larghetto aus der II. Symphonie ist dann stellenweise durch Haydn beeinflusst, und zwar durch die erwähnte As-Dur-Sonate (Nr. 46) in den Takten 22—24 und überdies durch Haydns große Es-Dur-Sonate von 1798 in der Gegenbewegung der Terzengänge. Ähnliches war auch in Haydns Oxford-symphonie (Breitkopf & Härtel Nr. 9) von 1788 vorgebildet im ersten Allegro II. Teil. Durchführung Takt 7 und die folgenden. — Haydns Cis-Moll-Sonate bietet weitere Anknüpfungspunkte. — Aus Haydns großem Es-Dur-Streichquartett Op. 64 wirkte der rhythmische Scherz am Schluß des Menuetts nach im Abschluß von Beethovens Bagatelle Op. 33 Nr. 7. Ferner hat sicher Haydns Finales aus dem D-Dur-Streichquartett Nr. 5 anregend gewirkt, als Beethoven das Finale aus F-Dur zur Brown-Sonate schrieb (Op. 10, Nr. 2). Der Anfang der Beethovenschen Klaviersonate Op. 81a („Les Adieux“) erinnert durchaus in Harmonie und Rhythmus an den Anfang des Adagio sostenuto im großen G-Dur-Streichquartett von Haydn (Op. 76). — Auf die Ähnlichkeit des Benedictus in Beethovens Missa solemnis mit einer Stelle in Haydns Es-Dur-

Sonate für Klavier (Nr. 52, Lebert 17) sei noch hingewiesen. An Haydns Streichquartett Op. 17 Nr. 1 möge überdies erinnert werden. Siehe auch bei: Quartette, Op. 18, Nr. 4, und: Variationen, Op. 35. —

Mit den Spuren Haydns bei Beethoven beschäftigte sich auch Shedlock im Buch: „The Pianoforte Sonata“ (1895, S. 167; deutsche Übersetzung 1897). Siehe auch Leopold Schmidt, „Jos. Haydn“, S. 93, ferner Dr. Fritz Stein in der Zeitschrift „Die Musik“, Januar 1912, und H. Jalowetz, „Beethovens Jugendwerke in ihren melodischen Beziehungen zu Mozart, Haydn und C. Ph. E. Bach“ in den Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft Jahr XII, S. 417 ff., überdies Karl Nef in denselben Sammelbänden Jahr XIII, Heft 2. Überdies verstreute Stellen in anderen Schriften.

(Siehe über das persönliche Verhältnis zum älteren Meister auch den Abschnitt: Haydn.)

Die meist auffallenden Spuren vorgängerischer Musik rühren aber von Mozart her. Dies ist vielfach besprochen worden. (Vgl. die Werke von Lenz, Elterlein, A. B. Marx, Thayer-Riemann, Wasielewsky und die Arbeiten von Jalowetz, G. Adler, Hans Gál, W. Altmann und einigen anderen.)

(Vgl. G. Adler in: „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft“ IV [1888], „Die Musik“ I [1902, Heft 12], dann: „Studien zur Musikwissenschaft“ Heft IV [1916], auch Frimmel, „Beethoven“, 6. Aufl.) —

Eine auch nur annähernd vollständige Aufzählung der Zusammenhänge mit Mozart fehlt noch.

Für die Zwecke des Handbuchs genügen wohl einige Hinweise. So sei z. B. auf die Mozartsche D-Dur-Symphonie (Köchel 504, im Jänner 1787 zu Prag aufgeführt und bald in der ganzen musikalischen Welt verbreitet) verwiesen, die auf Beethoven und, nebstbei bemerkt, auch auf Franz Schubert sehr merklich eingewirkt hat. Im Mozartschen Andantino dieser Symphonie steckt doch (Takt 6 und 7) die Anregung zu „Fidelio“ 2. Akt mit Florestans: „In meines Lebens Frühlingstagen“ und zu den entsprechenden Stellen der „Leonoren“-Ouvertüren, so zu den Takten 9—13 in der Ouvertüre Op. 72 und in Op. 138 im weiteren Verlauf der Ouvertüre. Diese ruhigen Takte sind ganz in demselben sinnenden Charakter gehalten wie die angedeutete Stelle in Mozarts Andantino. — Das Hauptthema der Eroica ist stark beeinflusst durch Mozarts Symphonie in Es. Allegro,  $\frac{3}{4}$ -Takt, Es-Dur, Takt 29 ff. In Mozarts Ouvertüre zu „La villanella rapita“ entsprechen im Andante Takt 24 und 25 einer Stelle in Beethovens VIII. Symphonie, 1. Satz. Seitensatz, Gesangsgruppe Takt 5 und 6. — In Mozarts Violinsonate mit der Fuge (Köchel Nr. 402 von 1782) liegt das Vorbild für den letzten Satz des Streichquartetts von Beet-

hoven Op. 18 Nr. 3 überaus klar zutage. Nicht weniger fällt ins Ohr die starke Ausnützung Mozarts im Schlußallegro des Beethovenschen Streichquartetts Op. 18 Nr. 5. Sogleich das Kopfmotiv weist auf Stellen in Mozarts Fuge der Klavier-Violinsonate aus A-Dur hin. Beethoven hatte wohl die schwierige Mozartsche Fuge tüchtig geübt, da sie ungewöhnlich unbequem zu spielen ist. Mozartspuren reichen noch bis in Beethovens Streichquartett Op. 74. — Mozarts Klavierkonzert aus B-Dur war mit dem Andante in Es vorbildlich für Beethovens Op. 26. — Über diesen Zusammenhang und über die musikalischen Fäden, die sich von Mozarts Fantasie und Sonata in C-Moll zu Beethovens „Pathétique“ ausspannen über die Anklänge in Beethovens As-Dur-Sonate Op. 26 und über viele andere Mozartspuren habe ich längst geschrieben. Ganze Reihen von Anklängen an Mozart sind aus den Klaviersonaten des älteren Meisters in vielen Werken Beethovens nachzuweisen. Von Bedeutung ist es, daß Beethoven aus Mozarts „Don Juan“ das Thema „La ci darem la mano“ gegen 1797 variierte, daß er gegen 1801 für Hoffmeister & Kühnel in Leipzig Quartette nach einer Mozartschen Sonate machte (Th.-R. II, S. 239) und noch in der Zeit gegen 1820 den „Don Juan“ wieder vornahm (Beethovens Handschrift dazu ist faksimiliert in der Zeitschrift „Die Szene“ 1917, Jahr VII, Heft 7—9).

(Siehe auch bei: Mozart.)

Die angeblichen Einflüsse des älteren Fr. W. Rust auf Beethoven, welche durch Erich Prieger sehr betont wurden, sind durch den Artikel „Der Fall Rust“ von Dr. Ernst Neufeld in „Musik“, Dezember 1912, recht fraglich geworden. (Dazu auch „Revue musicale“ 1913, und „Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft“ 1914, S. 111.)

Was den vorausgesetzten Einfluß der Mannheimer Schule (J. Stamitz und Genossen) betrifft, so setze ich diesen, trotz Riemann, nur sehr gering an. Was etwa an Mannheimer Spuren bei Beethoven zu finden ist, dürfte er durch Neefe und andere, besonders durch Mozarts Musik erfahren haben. Vgl. „Denkmäler der Tonkunst in Bayern“, Jahr III (1) 1902, VII (2) und VIII (2), ferner „Die Musik“, Jahr VII, Hft. 13f., 1908, Th.-R. II, S. 144f., Alfr. Heuß: Zum Thema: Mannheimer Vorhalt in „Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft“ Jahr IX, Heft 8 (Mai 1908), und Frimmel, „Beethoven“, 6. Aufl., S. 15. Neuestens A. Sandberger, „Beethovenaufsätze“, 1924, S. 111ff., und L. Schiedermair, „Der junge Beethoven“.

**Anschütz**, Heinrich (geb. 1785 zu Luckau, gest. 1865 zu Wien). Tragöde. Zur Zeit, als er mit Beethoven bekannt wurde und mit ihm

wiederholt sprach, war Anschütz Hofschauspieler in Wien. Es war 1822, daß Anschütz in der Nähe von Döbling den Meister im Komponieren beobachtete und ansprach. In dem Büchlein „Heinrich Anschütz, Erinnerungen aus dessen Leben und Wirken“ (Leipzig, Reclam 1866, S. 207f.) wird von Anschütz folgendes darüber mitgeteilt: „Auf dem Wiesenrunde eines Hügelabhanges zwischen Bäumen und dem Bache sehe ich einen Mann gelagert, in etwas ungeordneter Kleidung, den gedankenschweren, geistreichen, wildschönen Kopf in die linke Hand gestützt und den Blick auf ein Notenblatt geheftet, in das er mit der Rechten mystische Runenzüge eingrub, während er in den Zwischenpausen mit den Fingern trommelte. . .“ Anschütz näherte sich und sprach den Meister an, doch war die erste Begegnung sehr kurz. Wie es scheint, ermöglichte die deutliche Sprache und wohlklingende Stimme des Burgschauspielers, wohl auch seine Gebärden, eine Verständigung mit dem tauben Meister. Denn später trafen beide Künstler wiederholt sprechend zusammen. Unter anderem sprachen sie auch über eine Musik zu „Macbeth“, an die ja Beethoven schon 1808/9 gedacht hatte. — Diese Erinnerungen des Schauspielers an den Tonmeister sind wiederholt benützt worden, so 1894 feuilletonistisch durch A. Chr. Kalischer in Nr. 499 der Berliner „Feuilleton-Zeitung“ (herausgegeben von Ernst Rosenfeld) vom 24. Januar jenes Jahres, auch bei Th.-R. S. IV, 294f., und Kerst II, S. 38ff., auch Frimmel, „Beethovenstudien“ I, S. 9. Am öftesten ist aber Anschütz im Zusammenhang mit Beethoven genannt worden aus Anlaß der Grillparzerschen Leichenrede, die er 1827 vor dem Tor des Währinger Friedhofes gesprochen hat. Diese Rede hat in ihrem Inhalt und Wortlaut früh und spät zu vielen Erörterungen geführt. (Siehe bei: Grillparzer.) — Die Erinnerungen an Heinrich Anschütz wurden in mehreren Zeitungen vom Ende Dezember 1915 wieder aufgefrischt (vgl. „Bibliotheca Beethoveniana“).

**Anton Viktor**, Erzherzog (geb. 1779, gest. 1835). — Beethoven dürfte ihn persönlich gekannt haben, da er für ihn zwei Militärmärsche geschaffen hat. Sie sind 1809 und 1810 entstanden und wurden 1810 bei einem Karussell in Laxenburg gespielt. Die Handschriften gehören dem Deutschen Ritterorden, in dessen Archiv sie bewahrt werden.

**Appleby**. Der ältere dieses Namens war eine Hauptautorität in der musikalischen Gesellschaft zu Manchester und erster Direktor der Konzerte daselbst. Sein Sohn Samuel gehörte zu den frühen und standhaft ausdauernden Bewunderern Beethovens. Thayer hat sich Nachrichten aus der Familie verschafft und daraus mehreres in seinem

„Beethoven“ mitgeteilt, u. a. eine Dragonetti-Überlieferung, ferner eine Cramersche Tradition von Beethovens freier Phantasie. Samuel Appleby besaß auch Briefe des Meisters an den Grafen Dietrichstein und verfügte über Nachrichten, den Geiger Bridgetower betreffend. (Vgl. Th.-R. II, nach Register.)

**Apponyi**, Graf Anton Georg (siehe bei: Quartette). —

**Arbeitsweise.** Im allgemeinen läßt sich sagen, daß Beethovens Art zu schaffen eine überlegte, gefeilte war. Recht wohl ist zu unterscheiden, ob er improvisierte und der plötzlichen Eingebung folgte, oder ob er es auf eine bleibende Leistung abgesehen hatte. Die Leistung des Improvisierens glich dem Ausbruch eines Vulkans, das eigentliche Schaffen war eine zumeist lange, oft durch Jahre überlegte, gelegentlich ausgeklügelte Arbeit. Diese läßt sich in vielen Fällen nach ihren Entwicklungsstufen überschauen. Von den Improvisationen können wir nur nach vielen Berichten von Ohrenzeugen uns einen ungefähren Begriff bilden. Was der Meister schriftlich festhielt, wurde in vielen Fällen zuerst sehr flüchtig skizziert in einzelnen Motiven, an denen weiter geformt, gebosselt wurde. Bei manchen anderen großen Meistern, z. B. bei Mozart, Schubert, ist ein rascheres Schaffen nachzuweisen. Bei Beethoven scheint das schnelle Niederschreiben zwar in der Jugendzeit geübt worden zu sein — denn es haben sich nach und nach so viele Jugendwerke zusammengefunden, daß sie doch nur in fast eiliger Entstehung denkbar sind —, später kam ein rasches Niederschreiben seltener, immer seltener vor, und die Nachrichten vom Niederschreiben in einigen Stunden oder einer Nacht sind immer mit einigem Vorbehalt aufzunehmen. Was sich aber nachweisen läßt und durch den reifen Meister selbst bestätigt wurde, ist die Tatsache, daß Beethoven oft jahrelang an einer Arbeit, groß oder klein, feilte, wobei ihm jedoch immer das Ganze vorschwebte. Vgl. Ernest, „Beethoven“ (S. 158f.). Carl Czerny und Louis Schlägler haben darüber u. a. berichtet. Wenn Beethoven an Breitkopf & Härtel schrieb, daß das Sextett für Blasinstrumente „in einer Nacht geschrieben“ sei, so kann man wohl mit Übertreibung rechnen. Übrigens sagt er von diesem Werk: „Das Sextett ist von meinen frühern Sachen“ (Th.-R. II, S. 41). Die E-Dur-Ouvertüre zu „Fidelio“ ist zwar sehr rasch entworfen worden (am 22. Mai beim Römischen Kaiser), dann hatte aber Beethoven wochenlang Zeit, um sie zu vollenden (a. a. O. III, S. 423 ff. bis 436). Über die tatsächlich rasch geschaffene Hornsonate berichtete Ries. Bekannt ist es, daß die „Chorfantasie“ sehr rasch entstanden ist, freilich mit Benutzung eines Liedmotivs aus früheren Jahren. Die „Coriolan“-Ouvertüre kann nicht lange zur Ausarbeitung gebraucht haben, und von der „Kreutzer-

Sonate“ läßt sich ähnliches behaupten. Die ganze Kantate „Der glorreiche Augenblick“ ist recht schnell zu Papier gebracht. Nach Schindlers Bericht (II, 3) scheinen die Sonaten Op. 109, 110 und 111 verhältnismäßig rasch entstanden zu sein. Nicht selten wurden alte Einfälle nach Jahren wieder hervorgesucht und zu ganzen Sätzen ausgestaltet. Was die Anregungen betrifft, so holte sie sich Beethoven zumeist in der freien Natur im Waldesgrün, am Bach, im Park, durch Vogelstimmen, durch Pferdegetrappel. Gewöhnlich führte er Notenpapier in gebundenen Heften bei sich. Im Freien wurden darin mit Bleistift die Gedanken skizziert. Wenn ihm Motive, Melodien einfielen, summte, brummte, heulte er, wie denn überhaupt sein Schaffen gelegentlich so geräuschvoll war, daß die Umgebung daran Anstoß nahm, sogar bei Tag (Szenen in Gneixendorf) und, nicht verwunderlich, bei Nacht, wenn der Meister ans Klavier eilte und dies und das probierte, wodurch die Nachbarschaft unliebsam geweckt wurde. (Szenen in Mödling, Baden.) An eine bestimmte Zeiteinteilung bei der Arbeit war ja nicht zu denken. Nur scheint es, daß Beethoven zum Ausarbeiten von Partituren die Vormittagstunden bevorzugt hätte (nach C. Holz). Ganz sicher ist es, daß der Meister immer an mehreren Sachen zugleich arbeitete. „Bald nehme ich dies, bald das vor“, sagte er selbst zu Dr. Bursy, ähnliches zu L. Schlösser. Vom überlegten langen Feilen oder langsamen Arbeiten berichten viele Stimmen. Die Geschichte der 33 Variationen über einen Walzer von Diabelli kommt dabei in Frage. Man beachte besonders die Entstehung der größten Werke: des „Fidelio“, der „großen Messe“, der „Neunten“, ferner die viermalige Umarbeitung der Gellertlieder. — Während des Schaffens war Beethoven gänzlich der Außenwelt entrückt, was um so deutlicher wurde in der Zeit, als er taub geworden war (Erzählung Atterboms). —

Über die Entstehungsweise der Werke hat vielleicht Schindler zuerst, dann Gustav Nottebohm wertvolle Beobachtungen angestellt, dieser in seinen Veröffentlichungen Beethovenscher Skizzenbücher (Neuaufgabe von 1924) und in den zwei Bänden „Beethoveniana“. Einiges in Ludw. Nohls Veröffentlichungen, besonders in: „Beethoven, Liszt und Wagner“, S. 96 ff. Zu beachten auch Riemanns Bemerkungen zu Th.-Rs. „Beethovenbiographie“, Schenkers Ausgabe der letzten Sonaten, ferner Schünemann, „Skizzen Beethovens zur Kantate der glorreiche Augenblick“ (in „Die Musik“ vom Oktober 1909 und ebendort Alfr. Ebert, „Das Autograph der Gellertlieder Op. 48 Nr. 5 und 6“, H. Riemann, „Spontane Phantasietätigkeit und verstandesmäßige Arbeit in der tonkünstlerischen Produktion“ („Jahrbuch der Musikbibliothek Peters“ XVI, 33), A. Heuß, „Beethoven in der jüngsten



Gegenwart“, „Zeitschr. für Musikw.“ III, 237, Arnold Schmitz, „Beethovens unbekannte Entwürfe und Skizzen“, Bonn, Verlag Beethovenhaus.

**Arien** (siehe: Werke).

**Arlet** (siehe: Gasthäuser. Weinstube zum schwarzen Kamel).

**Arnim** (siehe: Brentano, „Bettina v. Arnim“).

**Artaria**, Carlo A., Domenico (A., Matthias A.), August A. Die Familie der berühmten Kunsthändler und Musikverleger Artaria hat eine verwickelte Geschichte, die von Hartmann v. Franzenshuld und den Familienmitgliedern eingehend studiert wurde. Für die Zeit der Verbindung mit Beethoven kommen hauptsächlich die obengenannten Mitglieder in Betracht, und zwar Carlo A. (geb. 1747, gest. 1808 bis 1802 Chef der Firma A & Co.) und Domenico A. (geb. 1775, gest. 1842), und von diesen ist es hauptsächlich Domenico, der mit dem Tonmeister in Verkehr stand. Artarias waren Beethovens erste Verleger, wenngleich für Op. 1 zunächst nur eine Art Scheinverleger. Danach ist aber eine ganze Reihe von Kompositionen in ihrem Verlag erschienen. (Zum Verlag der Trios Op. 1 vgl. hauptsächlich Th.-R. I, S. 400f., 410ff. und 505, Schönfelds „Jahrbuch der Tonkunst“ 1796, siehe auch „Die Musik“, Heft 1. Zu den Variationen für Klavier und Violine von 1793 vgl. die Verzeichnisse von Thayer und Nottebohm.) Ein handschriftliches thematisches Verzeichnis der Werke Beethovens, die in diesem Verlag erschienen sind, befindet sich im Artariaschen Archiv. Überschrift: „Oeuvres de Beethoven“. An einigen Stellen hat Beethoven eigenhändig Bemerkungen beige geschrieben, z. B. zur Bearbeitung des C-Moll-Trios aus Op. 1 als Streichquintett. „NB.: dieses Quintett ist mit Vorwissen und Genehmigung der H. Artaria u. Compny auch nach London verkauft worden, jedoch nur für England“ (folgt die Paraphe und die Unterschrift: „I. v. Beethoven“ in lateinischer Kursive). — Am Schluß des Verzeichnisses steht folgendes: „daß alle hier genannte Werke das Eigenthum der Hr. Artaria u. Compny sind, bestätige ich hiermit laut meiner eigenen Handschrift. I. v. Beethoven“ (folgt die Paraphe). (Unterschrift wieder lateinisch.)

Das Archiv enthielt auch viele Urschriften Beethovenscher Werke, deren Verzeichnis 1890 von Guido Adler zusammengestellt ist. (Siehe „Bibliotheca Beethoveniana“ bei 1890 und 1893.) Auch Briefe sind noch vorhanden.

Aus Anlaß des Nachdruckes von Op. 29 (Streichquintett) kam es zu einem Rechtsstreit, der nach allerlei gerichtlichen Phasen mit einer Verurteilung Beethovens „in contumaciam“ und schließlich mit einem Ausgleich endigte. (Dazu hauptsächlich Th.-R. II, Anhang 2, wo

die Akten vollständig mitgeteilt sind. Ferner Alex. Hajdecki in: „Monatsberichte über Kunstwissenschaft“ (herausgegeben von Hugo Helbing), II. Jahr. Artarias Beethovenhandschriften sind an Dr. Erich Prieger nach Bonn und dann an die Königl. Bibliothek nach Berlin gewandert. W. Altmann hat an mehreren Orten darüber berichtet, u. a. im Beethovengedenkblatt der „Königsberger Allgem. Zeitung“ vom 17. Dezember 1920, in Donaths „Kunstwanderer“ und mit kleinen Ergänzungen in der „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ vom April 1921. — Über die Kunsthandlung Artaria vgl. auch Frimmel, „Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen“ (Einleitung), und desselben „Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen“ (Abschnitt: Artaria, wo weitere Literatur genannt wird). In den neuen Auflagen des Riemannschen Musiklexikons sind Familiennachrichten benutzt. Es gibt kaum eine Lebensbeschreibung Beethovens, in welcher Artaria nicht genannt wäre. In neuester Zeit hinzugekommen auch A. Orel, „Beethovenbuch“, S. 171 ff. In den vielen Nachrufen für August Artaria, die Ende März und Anfang April 1919 in den Wiener Tagesblättern erschienen sind, war auch vom alten Kunsthaus und von Beethoven die Rede. Zur Zeit Beethovens befand sich die Artariasche Kunsthandlung noch im alten Hause auf dem Kohlmarkt Nr. 1151. Es ist jetzt durch einen prächtigen Neubau (des Architekten Fabiani) ersetzt. In der Beethovenausstellung von 1920 waren viele Dinge zu finden, die auf Beethovens nahe Beziehungen zu Artaria Bezug nahmen. Mehrere Beethovenüberlieferungen sind oft im Kreise der Familie erzählt worden, z. B. eine, welche die Entstehung des Themas zum zweiten Couplet im Rondo des C-Dur-Konzertes Op. 15 in die Hinterstube des alten Artariaschen Geschäftes versetzt, wo sich ein Klavier befand. Beethoven soll dort an einen Ausruf „Der Artaria“ die Noten geknüpft haben



woraus sich dann das erwähnte Couplet entwickelte. August Artaria, der als junger Mann Beethoven noch kannte, er hat ihn auch in Baden besucht, erzählte im Familienkreise oft von seinen Erinnerungen an die große Akademie vom 7. Mai 1824 (siehe bei: Akademie). Das erwähnte Klavierkonzert in C war vom Verlag Artaria erworben, dann aber 1801 an die Firma Mollo abgegeben worden. Es erschien 1801 bei Mollo, bei welcher Firma Domenico Artaria seit 1801 Teilhaber gewesen. 1804 trennten sich die Firmen wieder.

Die Firma Artaria war in den Zeiten Beethovens eine Art Mutteranstalt für die jüngeren Italiener im Wiener Kunsthandel, für die

Cappi, Boldrini, Mollo, die alle bei Artaria ausgebildet worden sind. (Siehe bei diesen Namen.)

Matthias Artaria, ein Mitglied der Mannheimer Artaria, erhielt zwar 1817 die Befugnis als selbständiger Verleger, tritt aber erst 1822 als solcher auf. Ohne Zweifel aber war er längst mit Beethoven bekannt gewesen, als er das Quartett Op. 130 und die große Fuge Op. 133 in Verlag nahm. 1826 hatte Matthias Artaria Beethovens besonderes Vertrauen (Brief an Schott, Th.-R. V, S. 313, Schindler II, 115). M. Artaria starb 1835.

(Reichliche Mitteilungen bei Th.-R., wo auch die Akten über den Prozeß aus Anlaß des Quintettnachdrucks vollständig mitgeteilt sind. Zur Geschichte des Hauses dankenswerte Mitteilungen der Firma, vgl. auch Dr. Ernst Groß, „Artaria & Co.“ „Neue freie Presse“, 16. November 1920.)

**Aschaffenburg.** Die malerisch gelegene unterfränkische Stadt wurde von Beethoven zusammen mit einer Auslese aus den Bonner Hofmusikern besucht bei Gelegenheit einer Reise nach Mergentheim, die in kurfürstlichem Auftrag 1791 zu unternehmen war. In Aschaffenburg war man am 3. September. (So nach A. Sandberger, „Beethoven-aufsätze“, 1924, und früher „Archiv für Musikwissenschaft“, Juli 1920. Andere Einzelheiten der Reise bei Th.-R. Bd. I und bei Schiedermair, „Der junge Beethoven“ 1925. — Siehe auch bei: Junker und: Mergentheim.)

**Attems** (Ignaz Graf v.) ist unterschrieben im Diplom des Steiermärkischen Musikvereins vom Jänner 1822, einem Schreiben, mit welchem Beethoven zum Ehrenmitglied des Vereins ernannt wurde. Die Urkunde befindet sich jetzt im Wiener städtischen Museum (siehe „Beethovenjahrbuch“ I, S. 111). (Bei Th.-R. IV, S. 241 ist der Name verdruckt als „Affmes“. Des Grafen Attems und Beethovens persönliche Bekanntschaft ist fraglich, aber nicht unwahrscheinlich.)

**Atterbom**, Peter Daniel Amadeus (geb. 1790, gest. 1855), berühmter schwedischer Dichter und Philosoph. In den Jahren 1817—1819 unternahm er eine Reise nach Deutschland und Italien. Auf der Rückreise kam er nach Wien, wo er den tiefen Winter 1818/19 verbrachte und das denkwürdige Konzert vom 17. Jänner 1819 besuchte. Es war jenes, in welchem Beethoven selbst seine „Prometheus“-Ouvertüre und A-Dur-Symphonie leitete. Atterbom reiste am 24. Jänner jenes Jahres von Wien ab und schrieb darüber in seinen Erinnerungen. Schon die 7. Auflage des Brockhausschen Konversationslexikons (1827) berichtet in Kürze von seiner Reise, „von welcher er eine Beschreibung herausgeben wird“ (vgl. „Aufzeichnungen des schwedischen Dichters P. D.

A. Atterbom, aus dem Schwedischen übersetzt von Franz Maurer“ [Berlin, Heymann 1867]). Atterboms Mitteilungen über Beethoven sind meines Wissens zuerst benutzt bei L. Nohl in: „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen“ und später oft von anderen auszugsweise mitgeteilt worden. Die genaue Feststellung des Konzertes, welchem Atterbom beiwohnte, findet sich bei L. Nohl in: „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen“ (1877) und bei Th.-R. IV, S. 157f. 1826 war Atterbom nochmals in Wien. Damals wurde er durch den Wiener Dichter Ignaz Jeitteles zu Beethoven geführt und zwar ins Schwarzspanierhaus. Der taube Meister bemerkte den Besuch nicht, und die beiden Besucher entfernten sich, ohne ihn gesprochen zu haben, konnten ihn aber eine Zeitlang während des Komponierens beobachten (vgl. Zellner, „Blätter für Musik“ I, 1855, aus denen auch Nohl und Thayer schöpften).

**Aufenthaltssorte.** Beethoven hat zwar keine großen Reisen unternommen, im Sinne der heutigen Verkehrsmöglichkeiten, doch wechselte er oft seinen Wohnsitz. Als Kind war er von Bonn aus einmal in Rotterdam. Später kam er des Sommers wiederholt nach Kerpen mit der Familie Breuning. Frühe Ausflüge waren solche nach Bensberg, Coblenz, Flammersheim, Hennef, Oberdrees, Oberkassel, Odendorf, Oendorf, Poppelsdorf, Siegburg, Sürst, Vilich, wie dies von der Fischerschen Handschrift berichtet wird. In die Jünglingszeit fällt sein erster Aufenthalt in Wien (1787), wobei die Zwischenaufenthalte während der Hin- und Herreise zu beachten sind. 1791 war er in Aschaffenburg, Mergentheim usw. 1792 erfolgte die Einwanderung in Wien. 1796 Aufenthalte in Dresden, Berlin, Nürnberg, Linz, Prag. Von Wien aus wurden gelegentlich Preßburg, Ofen (Budapest), Marton Vasar, Eisenstadt, Korompa (höchst wahrscheinlich) Pistyan, Grätz bei Troppau, Teplitz, Karlsbad, Franzensbrunn und viele kleinere Orte zumeist in der Nähe von Wien, Jedlersee, aufgesucht. Die Landaufenthalte in Heiligenstadt, Baden, Mödling, Nußdorf, Hetzendorf, Penzing und Gneixendorf sind oft genannt, und über den Wohnungswechsel in Wien ist man heute ziemlich genau unterrichtet. (Siehe bei einzelnen der genannten Orte und bei: Reisen und: Wohnungen.)

**Augarten.** Großer Park mit langen und breiten Alleen am nördlichen Rand von Wien. Er gehörte dem Kaiserlichen Hof und wurde 1775 durch Kaiser Joseph II. den Wienern freigegeben. Dort haben schon zu Mozarts Zeiten bedeutende Musikaufführungen stattgefunden, und später konnte man dort Aufführungen der ersten fünf Symphonien Beethovens und mehrerer Ouvertüren hören. (Vgl. Ed. Hanslick, „Geschichte des Wiener Concertwesens“ [1869], S. 65 und 70ff., Rochlitz,

„Für ruhige Stunden“, S. 61.) — Im allgemeinen L. M. Weschel, „Die Leopoldstadt bey Wien“ (1824), S. 491 f. und 558 f. Alte Ansichten der Gebäude im Augarten sind nachgebildet in W. Kisch, „Die alten Straßen und Plätze der Leopoldstadt“ (1885, S. 150 ff.); darunter auch die Außenansicht des Konzertsaa's, die dann wiederkehrt in K. Kobald, „Altwiener Musikstätten (1919, S. 51). Vgl. zu den Aufführungen auch Kastner-Frimmel, „Bibliotheca Beethoveniana“, S. 5 f., und „Beethovenforschung“ Bd. II, S. 164 ff.

Als Hoftraiteur der Augartensäle wird Ignaz Jahn, auch Franz Jahn genannt (siehe bei: Jahn, Hummel und Schuppanzigh).

**Augen** (siehe bei: Äußere Erscheinung und: Kurzsichtigkeit).

**Augsburg.** Bei Gelegenheit der Heimkehr von seiner ersten Wiener Reise (diese wohl schon 1786 begonnen und im Frühling oder Frühsommer 1787 abgeschlossen) besuchte der damalige Kurfürstlich Kölnische Hoforganist Beethoven die alte Reichsstadt Augsburg. Wie es der Musikerberuf erheischte, mußte er dort mit dem Klavierfabrikanten Joh. Andr. Stein und dessen Tochter Nanette, der späteren Frau Streicher, bekannt werden. Nachweislich verkehrte er dort mit der musikliebenden Familie des Rates Schaden. Als wichtige Seltenheit hat sich ein Brief Beethovens vom 15. September 1787 an den Rat Schaden erhalten (Urschrift im Beethovenhaus zu Bonn, Faksimile im Bericht über die ersten 15 Jahre des Vereins 1890—1905). Von Schaden mußte sich der junge Künstler Geld ausleihen, um seine Rückkehr nach Bonn beschleunigen zu können. Er schreibt: „Je näher ich meiner Vaterstadt kam, je mehr Briefe erhielt ich von meinem Vater, geschwinder zu reisen als gewöhnlich, da meine Mutter nicht in günstigen Gesundheitsverhältnissen war . . .“ Ob anzunehmen, daß Beethoven schon in Augsburg einen Drängebrief erhalten hatte, ist fraglich. Doch steht es bei Erwägung aller Umstände fest, daß man den Augsburger Aufenthalt Beethovens gewiß nicht aus dem Gesichtswinkel des Vergnügungsreisenden betrachten darf. Jedenfalls hatte er wenig Geld und Zeit zur Verfügung. Als sicher ist anzunehmen, daß er bei Joh. Andr. Stein die Klaviere genau geprüft und probiert hat. Die Vermutung liegt nahe, daß er im Dom oder sonst einer Kirche die Orgel beachtet hat. (Zur Reise von 1786, 87 vgl. Wegeler, „Notizen“, Th.-R. I, S. 211 ff., und Frimmel in A. Trosts „Altwiener Kalender“ für 1925, „Beethoven und das Ehepaar Streicher“. Siehe auch bei: Schaden). —

**Aurnhammer,** Josefa, die namhafte Klavierspielerin aus Kozeluchs und Mozarts Schule, die in ihren alten Tagen noch 1813 konzertierte (vgl. Otto Jahn, „Mozart“, und Hanslick, „Geschichte des Wiener Konzertwesens“). — Sie dürfte mit Beethoven bekannt gewesen sein. Denn in

dem Gesprächsbuch Beethovens aus dem Jahre 1825, das ins musikhistorische Museum nach Köln gelangt ist, wird auf eine alte Geschichte mit der Aurnhammer und Mozart angespielt, die übrigens nicht näher erörtert wird. Ein unmittelbares Zeugnis für die Bekanntschaft mit Beethoven liegt nicht vor.

**Averdonc**, Johanna Helene, Hofaltistin in Bonn (geb. 1760, gest. 1789). Schülerin des Vaters Beethoven, in dessen Haus sie verkehrt haben muß. „Denn sie war Taufpatin eines jungen Beethoven, der 1781 geboren wurde. 1778 war sie zugleich mit dem Knaben Ludwig v. Beethoven zu Köln in einem Konzert aufgetreten (Th.-R. I, S. 65, 130). Das „Avertissement“ von jenem Konzert ist faksimiliert in Fr. A. Schmidt und Knickenberg, „Das Beethovenhaus in Bonn“, sowie in der Folioausgabe des Bekkerschen „Beethoven“. Abgedruckt wiederholt u. a. in der neuen Auflage der „Bibliotheca Beethoveniana“. Neuestens auch bei Schiedermair, „Der junge Beethoven“ (1925), S. 130. An diesem Buch wird nach einem Aktenstück auch mitgeteilt, daß man die Sängerin mit anderen als weiblichen Spürhund für den Minister Belderbusch betrachtete, (S. 97.)

**Averdonc**, Severin Anton (geb. 1768, Todesjahr unbekannt). Dieser mußte dem jungen Beethoven als Dichter der Texte zu den Kaiserkantaten bekannt sein (Th.-R. I, S. 296ff. Siehe auch: Kantaten).

## B.

**Bach**, Johann Baptist v. Bach (geb. 1779, gest. 1847). Doktor juris in Wien. Bach besorgte für Beethoven seit 1816 viele Rechtsangelegenheiten, besonders in der langwierigen Angelegenheit der Vormundschaft über den Neffen Karl. Noch im Winter 1827, am 3. Jänner, legte Beethoven sein Testament und dessen Durchführung in die Hände dieses Rechtsanwalts. Bezüglich des ersten Verkehrs mit Bach regte sich Thayer in der ersten Auflage seines „Beethoven“ (III. Bd. von 1879) sehr darüber auf (siehe auch Th.-R. IV, S. 50ff.), daß Schindler schon 1816 bei Dr. Bach gearbeitet haben soll (Schindler I, S. 231). Dieser Dr. Bach legte erst am 21. Jänner 1817 seinen Eid als Hof- und Gerichtsadvokat ab. Nach Thayer sei dies ein Beweis für Schindlers Unzuverlässigkeit. Nun ist es aber sicher, daß Dr. Bach schon lange vor der Ablegung des Eides dafür gesorgt haben muß, eine Kanzlei zu eröffnen, und Schindler kann sehr wohl schon 1816 mit diesem Rechtsanwalt in Verbindung gestanden haben. Dr. Joh. Bapt. dürfte übrigens Sohn des älteren „Hof- und Gerichtsadvocaten zugleich Hofkriegsadvocaten“ Maria Alois Edlen v. Bach gewesen sein, der schon vor 1816, 17

in Wien tätig war. Laut „Hof- und Staatsschematismus“ wohnte er 1813 in Wien, Graben Nr. 1212. 1820 wohnte der jüngere Advokat Dr. Bach, also der Bach, der uns für Beethoven angeht, in der Schullerstr. Nr. 903. Nach Littrows Kalender für 1827 wohnte er Wollzeile Nr. 863. — Weiterhin ist zu bemerken, daß Beethoven jedenfalls mit dem jüngeren Dr. Bach bekannt gewesen sein kann und vermutlich auch gewesen ist, noch ehe dieser Bach seine Kanzlei aufgetan hatte. Schindler wird vielleicht um einige Wochen oder Monate in der Zeitangabe geirrt haben, aber nicht um Jahre, wie Thayer will: 1816, statt 1818. Ludwig Nohl hat den Bachschen Nachlaß durchgesehen (Vgl. „Mosaik“, 1880, S. 310ff.). Vom jüngeren Dr. Bach ist in vielen Beethovenbüchern die Rede, auch in den Konversationsheften, und es sind mehrere Briefe an ihn veröffentlicht. Siehe auch bei: Testamente.

Dr. J. B. Bachs Bildnis wurde in neuerer Zeit, kurz vor dem Krieg, vom Wiener Hofmuseum erworben. Es ist 1824 von J. B. Lampi gemalt worden und zeigt in alter Pinselkursive die Inschrift: „Meinem Freund D<sup>r</sup>. von Bach von Joh. Bapt. Ritter von Lampi 1824“. Bach ist dargestellt in ungefähr lebensgroßer Halbfigur. Auf dem Tisch links stehen Band 1, 2 und 3 „Bürgerliches Gesetzbuch“ und weitere Bände. Der Dargestellte scheint einige Dreißig alt zu sein. (Siehe auch: „Neue Musikzeitung“, 1. April 1924 — Dr. Max Unger und den Abschnitt: Schindler.)

**Bach**, Joh. Sebastian, der berühmte alte Tonkünstler, und seine Söhne gehörten zwar nicht zum Kreis der Bekannten, doch hat des alten Thomaskantors Musik bleibende Spuren im Schaffen Beethovens hinterlassen (siehe bei: Anklänge an ältere Meister). Nach Schindler (II, S. 184) besaß Beethoven noch in seiner letzten Zeit J. S. Bachs „Wohltemperiertes Klavier“, die „Exercices“, „15 Inventionen“ und eine Toccata in D-Moll. Beethoven wußte einen großen Teil des „Wohltemperierten Klaviers“ auswendig, von dem er oft bei van Swieten vortragen mußte. Im Jänner 1801 schrieb Beethoven an Hofmeister: „Daß sie Seb. Bachs Werke herausgeben wollen, ist etwas, was meinem Herzen, das ganz für die hohe große Kunst dieses Urvaters der Harmonie schlägt, recht wohl tut.“ 1925 äußerte er dem Organisten Freudenberg gegenüber, der große Bach sollte nicht Bach, sondern Meer heißen. (Siehe bei: Orgelspiel.) — Carl Phil. Em. Bach, der von Neeff und Beethoven bevorzugte Sohn des Joh. Seb. Bach. Beethoven hielt besonders viel auf Bachs „Über die wahre Art, das Clavier zu spielen“ und gab dem jungen Czerny den Auftrag, zur ersten Klavierstunde sogleich jenes Buch mitzubringen. Für uns ist es denn auch wichtig in bezug auf die Ausführung von Verzierungen in Beethovens Klaviersachen.

**Bädergebrauch.** Beethoven huldigte dem Gebrauch vielen Wassers, am Waschtisch und in den Bädern. Schindler berichtet: „Waschen und Baden gehörten zu Beethovens unentbehrlichsten Lebensbedürfnissen“, woran er allerlei Mitteilungen von verschütteten Krügen knüpft. Auch Jos. Röckel war Zeuge des vielen Wasserverbrauchs beim Waschen (Kerst, „Erinnerungen“ I, S. 116). Es scheint, daß er des Schwimmens nicht kundig war, aber wenigstens von Wannenbädern erfährt man oft genug. Man erinnere sich an die Bäder in Heiligenstadt, Mödling, Baden. So gut wie sicher hat Beethoven auch die Heilbäder in Pstyan und Ofen besucht. Die Aufenthalte in Teplitz, Karlsbad, Franzensbad sind genau studiert. 1820 merkt sich Beethoven ein Buch an „Über den Nutzen des kalten und lauwarmen Wassers durch Übergießen oder Baden.“ (W. Nohl, „Konversationshefte“, Bd. I). Noch 1826 ist von warmem Wasser in Gneixendorf die Rede. (Siehe bei den genannten Orten.)

**Bäuerle, Adolf B.** Weitbekannter Schriftsteller des vormärzlichen Wien (geb. 1786 zu Wien, gest. 1859 zu Basel). Für Beethoven von einiger Bedeutung als Herausgeber der „Theaterzeitung“, die nicht selten von Neuaufführungen Beethovenscher Werke handelt. Er gehörte unter die persönlichen Bekannten des Meisters. Er nahm am Leichenbegängnis teil. (Zu Bäuerle besonders: Th.-R. IV, S. 312. Siehe auch C. v. Wurzbach, „Biogr. Lexikon“, und Frimmel, „Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen“ I, S. 82. — Bäuerle war auch Gemäldesammler. — Kerst, „Die Erinnerungen an Beethoven“ II, S. 236.)

**Baden** (bei Wien), der weltbekannte Kurort. Zu Beethovens Zeiten noch ein enges Städtchen mit alten Mauern und Toren. Außenhin freie Natur, die Beethoven so sehr liebte. Das nahe Helenental bot mannigfache landschaftliche Reize, erhöht noch durch die zwei romantischen Baureste der Burgen Rauhenneck und Rauhenstein, welche den Taleingang gewissermaßen bewachen. Freundlich genug war auch die Gegend nach dem Wienerbecken hinaus und die Vorgebirge bis Vöslau südwärts und bis Gumpoldskirchen, Tallern und Mödling nordwärts. Ein Seitental des Helenentals führte nach Sigenfeld. Beethoven muß diese Gegenden, oder wenigstens Baden selbst, schon verhältnismäßig früh kennen gelernt haben, vielleicht schon 1796, sicher kannte er sie schon um 1802. Ins Jahr 1804 mag der erste längere Aufenthalt fallen, 1807 wohnte er des Sommers dort im Johannishof. 1810 war er wieder zur Kur in Baden. Besuchsweise dürfte er dort 1812 gewesen sein, noch vor der Teplitzer Reise. 1813 gebrauchte er dort wieder die Bäderkur. Er wohnte damals im Sauerhof. Im Spätsommer 1814 ist ein kurzer Badener Kuraufenthalt des Meisters nachweisbar. Weitere



Aufenthalte in Baden fallen 1815 und 1816. Im letzterwähnten Jahr wohnte er im Ossolinskyschen Hause. Bäderbesuche im Jahr 1817 sind wahrscheinlich, doch ist eine bestimmte Wohnung nicht bekannt. Nach den drei Mödlinger Sommern bevorzugte Beethoven von 1821 an die Badener Quellen ganz auffallend. Im genannten Jahre wohnte er in der Rathausgasse. 1822 wurde die Kur in zwei Abteilungen gemacht, deren erste den Meister im Gasthof „Zum Schwan“ in der Wiener Gasse, deren zweite ihn im Magdalenenhof der Frauengasse wohnen sah. 1823 kehrte er wieder in die Wohnung des Hauses in der Rathausgasse zurück, woran sich allerlei merkwürdige Erlebnisse knüpfen. 1824 und 1825 wohnte Beethoven in Gutenbrunn, in unmittelbarer Nähe des alten Badens; jetzt sind diese Orte vereinigt. Alle Aufenthalte zusammengenommen, dürfte der Meister weit über ein Jahr dem Badeort gewidmet haben. Zufällig trifft die Periode der Beethovenschen Badener Kuraufenthalte mit der Zeit eines auffallenden Aufschwungs des Ortes während der Regierung des Kaisers Franz I. zusammen. In den Jahren 1804—1813 wurden die Tore niedergerissen. „Der Kaiser fand Gefallen an dem Orte, kaufte sich dort an und verbrachte in der Regel einen Teil der Sommerzeit dasselbst. Sein Bruder, der Hoch- und Deutschmeister Erzherzog Anton Victor, folgte seinem Beispiel.“ Vgl. „Topographie von Niederösterreich, herausgegeben vom Verein für Landeskunde“, Bd. II, 1878, wo die Ortsgeschichte behandelt wird, über die es eine ausgebreitete Literatur gibt. Eine groß angelegte Geschichte Badens wird geplant. Von Wichtigkeit ist Hermann Rolletts „Chronik der Stadt Baden“ und desselben Rollett, „Beethoven in Baden“ (1870 und 1892). Selbständige Forschungen werden auch Paul Tausig (1911 und 1912) verdankt, der sie in einzelnen Artikeln der „Badener Zeitung“ und in: „Berühmte Besucher Badens“ niedergelegt hat. Man beachte auch: „Hamburger Signale“, 3. März 1892, und R. v. Reinöl, „Die Baudenkmale des Kurortes Baden“ in: „Deutsche Heimat“, 1913. Th. Frimmel, „Beethovenausstellung in Baden“ (Wiener Zeitung, 15. Aug. 1920), „Beethoven im Kurort Baden bei Wien“ in: „Neue Musikzeitung“ 1922, Heft 7 (von mir nicht korrigiert). Siehe auch bei: Hauer.

Ich füge noch hinzu einige Briefstellen und anderes, wie z. B. den Hinweis auf den Aufbewahrungsort der Handschrift mit den in Baden 1810 komponierten Märschen für Erzherzog Anton. Sie befindet sich im Deutschordensarchiv zu Wien, mir nebstbei bemerkt längst bekannt gewesen. Auf Beethovens Notiz sei noch aufmerksam gemacht: „Baden am 7. Juli 1817, als die M. vorüberfuhr und es schien, als blickte sie auf mich“. Briefe, die auf Beethovens Badener

Aufenthalte Bezug nehmen, sind neben den längst bekannten auch der an Franz Brentano vom 12. November 1821, ein Schreiben von Rochlitz an Breitkopf & Härtel vom 9. Juli 1822, ferner Beethovens Brief an Spohr vom 17. September 1823, andere Beethovenbriefe vom 19. Mai und 4. August 1825. Ferner trage ich nach die Widmung für Schlesinger, geschrieben am 4. September in Baden. Der Besuch Johannes Stumpfs aus London 1824 ist bei Th.-R. ausführlich behandelt (V, S. 122ff). Auf die Vorführung des Aubryschen Pudels in Baden machte Volkmann aufmerksam („Neues über Beethoven“, S. 35ff.). — Zur Begrenzung der Aufenthaltszeiten auch ein Brief an Frau Marie Pachler-Koschak vom 17. Oktober 1816 (hierzu Faust Pachler, „Marie Pachler-Koschak“, und O. E. Deutsch in: „Österreichische Rundschau“ vom 1. Februar 1907, S. 192). Mariens Schwager Anton Koschak schrieb: „Beethoven war eben ein paar Tage vorher von Baden zurückgekommen, das wußte ich; ich lief also spornstreichs zu ihm und traf ihn glücklicherweise zu Hause.“ — Für 1825, den letzten Badener Aufenthalt des Meisters, ist zu beachten, daß Beethoven noch am 25. September jenes Jahres sich im Baden befunden hat. An jenem Tage bestätigte der Stadtpfarrer Dechant J. G. Schabel Beethovens Leben zum Zweck der Geldbehebung aus Prag (dazu Max Unger in: „Neue Musikzeitung“ 1923, S. 151).

Nach Baden wird eine alte Überlieferung versetzt, daß Beethoven durch nächtliches Klavierspiel die Nachbarschaft gestört hat (nach den „Temps“ von 1836 wiedererzählt in der „Reichspost“ [Wien, 28. September 1919]).

**Bagatellen.** So benannte Beethoven eine Reihe kleiner, einfach gehaltener Klavierstücke von zumeist dreiteiliger Form. Sie sind wohl-durchdacht, wie große Werke, und fast alle ebenso als Übungsstücke wie für den Konzertsaal brauchbar. Sie sind zu sehr verschiedenen Zeiten entstanden. Von den 7 Bagatellen Op. 33 sind die 6. und 7. erst 1801 und 1802 geschrieben, wogegen die ersten fünf schon früher zu fallen scheinen. Ob freilich die Nachdatierung: „1782“ von Beethovens Hand auf dem Autograph die richtige Entstehungszeit nennt, ist recht fraglich (dazu Frimmel, „Beethovenjahrbuch“ II, S. 394ff. mit Faksimile der ersten Bagatelle. Zur Datierung der Bagatellen vgl. Nottebohm, „Ein Skizzenbuch Beethovens“, 1865, und die Kataloge von A. W. Thayer und Nottebohm, sowie Otto Jahn, „Gesammelte Aufsätze über Musik“, Ludw. Nohl, „Beethoven, Liszt und Wagner“ S. 98. Neuestens Nottebohm-Mies, „Zwei Skizzenbücher von Beethoven“, 1925. Carl Czerny in: „Klavierschule“ IV. Teil, S. 33, macht auf den Pedalgebrauch in der As-Dur-Bagatelle aus Op. 33 aufmerksam,

damit das Kontra-As nachklinge. Die erste Auflage dieser Bagatellen erschien 1803 im Verlag des „Wiener Kunst- und Industrie-Comptoirs“.

Zum Teil ebenfalls früh entstanden sind auch die „Kleinigkeiten“, die im November 1822 für den Druck zusammengestellt wurden und zunächst als Oeuvre 112, später als Op. 119 bei Sauer & Leidesdorf herauskamen. Es waren 11 Stücke, denen in Wien 1828 durch Diabelli die Klavierbearbeitung eines Liedes: „An Laura“ beigelegt wurde. (Dazu Frimmel, „Beethovens Mitarbeiterschaft an Starkes Klavierschule“ und Abschnitt: Starke des „Beethovenhandbuchs“, überdies Kinsky in: „Allgemeine Musikzeitung“ [begründet von O. Leßmann] 10. Januar 1913, Kat. des Heyerschen Museums in Köln IV., S. 184 Nr. 225, Autogr. von Nr. 8 und Nr. 9, und Karl Ernst Henricis „Autographenkatalog“ LXXIX vom September 1922 mit kleinem Faksimile. Über die verschiedenen Entstehungszeiten siehe Nottebohm, „Beethoveniana“ II, S. 146ff.)

Zu Anfang 1825 erschienen dann noch weitere „Six Bagatelles . .“ als Op. 126 (Entwürfe im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien). Ein Autograph befand sich zu Nottebohms Zeiten bei Herrn Ritter von Pfusterschmid in Wien, später bei Herrn Alexander Posonyi, ebendort. Siehe auch Nottebohm, „Them. Kat.“, und „Beethoveniana“ II, S. 193ff. Ebendort ist (S. 526f.) auch das kleine Klavierstück: „Für Elise“ als Bagatelle besprochen. Dem musikalischen Inhalt nach reiht sich an die „Bagatellen“ auch eine kleine Komposition an, die ich (in Robitscheks „Deutscher Kunst- und Musikzeitung“ von 1893 Nr. 6) veröffentlicht habe, und die Herrn Rechnungsrat Marquet gehörte. (Faksimile in meinem „Beethoven“.) Es ist ein Stammbuchblatt für F. Piringer. Auch andere kleine Klavierstücke ohne Opuszahl gehören in diese Gruppe. (Siehe: Supplementband der Ges.-Ausg.) —

**Bauer** (von), Name eines österreichischen Gesandtschaftsbeamten, der in zwei Briefen Beethovens an Ferdinand Ries in London erwähnt ist, und zwar als persönlicher Bekannter (vgl. „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft“ I, S. 94 und 96), „ . . unser lebenswürdiger Freund Bauer“, heißt es in dem einen der Briefe, und zwar in dem vom 5. Februar 1823. — Im Brief vom 25. Februar jenes Jahres wird Bauer „Kaiserl. Königl. Gesandtschaftssekretär“ genannt (Th.-R. IV, S. 384).

**Bauernfeld**, Eduard. Dichter, Schriftsteller (geb. 1802 zu Wien, gest. 1890 in Oberdöbling), verkehrte bei Giannatasio del Rio (siehe bei: Del Rio) zur Zeit, als Beethovens Neffe im Erziehungsheim untergebracht war. Mit dem Meister traf er dort einige Male zusammen. Einzelne Gespräche sind durch Bauernfeld festgehalten und im 12. Band

der „Gesammelten Schriften“, 1873, veröffentlicht worden. Vgl. auch Bauernfeld, „Erinnerungen aus Alt Wien“, Ausgabe von Jos. Bindtner (1923), Verlag der Wiener Drucke (Freundl. Mitteilung von A. Trost, 1923). Einmal sagte Beethoven zu ihm: „Schreiben Sie mir eine Oper. einen Brutus, oder so was! Anderes kann ich nicht brauchen“ (siehe auch bei: Opernpläne). —

**Baumann**, Friedrich, Hofopernsänger (geb. 1763, gest. 1841). Stand offenbar zu Beethoven auf vertrautem Du-Fuß, wie das aus dem Ton eines Briefchens aus dem Jahre 1807 hervorgeht, das beginnt „Freund, großer Philosoph und Komikus!!! Kannst Du mir nicht gefälligst sagen...“ (erstmalig mitgeteilt in: „Deutsche Kunst- und Musikzeitung“, Wien ... XX, Nr. 3, Frimmel. Später mehrmals wiederabgedruckt). — Um jene Zeit (1806) wurde Baumann von Lieder gemalt und nach diesem Bild von Neidl gestochen.

**Baumeister**, Jos. Ant. Ignaz Edler v. (geb. 1750 zu Wien, gest. 1819 ebendort). Baumeister war Doktor juris und Erzieher des Erzherzogs Rudolf gewesen, gehörte auch später dem Hofstaat dieses Erzherzogs an, wohnte demnach in der vorderen Schenkenstraße Nr. 53 als K. u. K. Regierungsrat und als „Bibliothekar“ des genannten Erzherzogs (nach den Hof- und Staatsschematismen). Beethovens Verbindung mit Erzherzog Rudolf brachte es mit sich, daß der Meister auch mit dem Regierungsrat Baumeister oft zu verkehren hatte. Mehrere Briefe Beethovens an Baumeister sind veröffentlicht. In artiger, zuletzt fast formeller Weise (mit „wohlgeboren“) ersucht Beethoven darin Baumeister um das Herleihen von Handschriften eigener (Beethovenscher) Werke, um sie für andere Zwecke kopieren zu lassen. (Zu Baumeister Schindler II, 33, Th.-R. II, S. 543 und III passim. Kalischer, „Neue Folge ungedruckter Briefe Beethovens“ S. 213f., die Gesamtausgaben der Briefe und C. v. Wurzbachs „Biograph. Lexikon.“) Zur Lebensgeschichte Baumeisters auch Frimmel, „Beethovenforschung“ IV, S. 114f.

**Baumgarten**, Majorswitwe. Sie hatte 1820 oder 1821 für kurze Zeit den Neffen Karl als Kostknaben im Hause. (Th.-R. IV, S. 211.) Siehe auch bei: Neffe und: Horzalka. Der Name kehrt wieder in einem Gesprächshefte von 1820 (Walter Nohl, „Konversationshefte“ Bd. I, Heft 1, Bl. 21).

**Baums**, Frau Gertrud geb. Müller, war 1770 Patin Beethovens vom Nachbarhaus in der Bonngasse. Im Taufschein als „Gertrudis Müllers dicta Baums“ angeführt, ebenso in der Wiederholung des Taufscheins von 1810. Damals hielt sich Beethoven für jünger um 2 Jahre und meinte: „Eine Baumgarten war, glaube ich, mein Pate“. Seit 1810 nochmals erwähnt in einem Gesprächsheft

von 1820 (Walter Nohl, „Konversationshefte“ Bd. I, S. 299 und 308). „Baums“, „Bongard“, „Baumgarten“ (vgl. auch Th.-R. I, S. 122, 493).

**Bayer**, Johann, Kupferschmiedemeister zu Baden bei Wien.

In dessen Haus wohnte Beethoven im Sommer 1821 und 1823.

(Siehe: „Neue Musikzeitung“, 11. Januar 1922, „Beethoven im Kurort Baden“, und bei: Baden und: Wohnungen.)

**Belderbusch**, Kaspar Anton, Graf v. War zur Zeit des Kurfürsten Max Friedrich Minister in Bonn, nicht allzu beliebt, wahrscheinlich der Gehaltseinschränkungen und des Beamtenabbaus wegen, die unter seinem Regime beliebt wurden. Seine Frau spielte „sehr fertig auf dem Clavier“, wie Neefe berichtete. Die Ehe ging um 1792 auseinander. Der Minister war Taufpate des Kaspar Anton Karl v. Beethoven, der 1774 als jüngerer Bruder auf Ludwig folgte. (Vgl. Wegeler, „Notizen“, S. 7, L. Nohl, „Beethoven“ I, S. 83 Th.-R. I nach Register und S. 127. Über den Neffen des Ministers Anton B. vgl. den Abschnitt: Koch.)

**Benedict**, Julius, Musiker, Schüler Carl Marias v. Weber. Seine Erinnerungen an Beethoven aus dem Jahre 1823 und solche an das Zusammentreffen bei Haslinger im Paternostergässel und dann an den Besuch bei Beethoven in Baden im Gefolge Webers sind durch Thayer schätzenswerterweise erhalten geblieben (Th.-R. IV, S. 461 ff. Siehe auch bei: Weber).

**Bentheim**, Friedrich Wilhelm „Belgicus“ Fürst zu Bentheim (geb. 1782 zu Steinfurt, gest. 1839 in Italien). Hervorragender Offizier. War 1807 Major, zeichnete sich 1809 bei Aspern und wieder bei Wagram besonders durch Kühnheit und Entschlossenheit aus, wurde schwer verwundet und erhielt den Maria-Theresien-Orden, dann 1818 den Fürstenstand. Seit 1831 war er in Italien tätig. Gleichzeitig mit Beethoven gebrauchte er 1811 die Badekur in Teplitz, dort angemeldet als „Reichsgraf“, mit den Titeln „k. k. Kämmerer, Oberst und Kommandant des 47. Linien-Inf.-Reg. Vogelsang aus Prag“, und wohnend im goldenen Löwen Nr. 121. Mit dem Oberst war von Prag auch der „k. k. Offizier von Vogelsang“ Herr Karl August v. Varnhagen angekommen, und zwar wie der Oberst am 1. Juli, Beethoven wird am 4. August desselben Jahres 1811 als Kurgast angemeldet (nach Max Unger). Sicher haben sich beide, Bentheim und Beethoven, die vielleicht schon von Prag her miteinander bekannt waren, in Teplitz getroffen. Anfang September war Bentheim schon wieder nach Prag zurückgekehrt. Ein Brief Varnhagens vom 4. September 1811 aus Teplitz an den Grafen Bentheim nach Prag beginnt: „Beethovens Bekanntschaft habe ich gemacht, der wilde Mann war gegen mich sehr

freundlich und mild . . .“ Beethoven sei in seine Arbeiten vertieft und: „Sie können es sich desto höher anrechnen, daß er mit wahrer Freundlichkeit Sie grüßen und sich dringend wegen seines damaligen Vergessens entschuldigen läßt, aber solcherlei kann ihm wohl öfter begegnen.“ Man war auf gutem Fuß miteinander gestanden, denn Beethoven hatte in seinem Brief an Varnhagen vom 14. Juli 1812 „recht viel Schönes sagen lassen, . . . ich wünschte ihn und Sie vorzüglich hier“. (Vgl. Dr. E. Jacobs in: „Die Musik“ Bd. IV, S. 390ff., und Th.-R. III, S. 274, 315f., 364. — Siehe auch bei: Brunsvik, Oliva, und: Frimmel, „Beethovenforschung“ Heft 10, und in den Schriften, die dort genannt sind.)

**Berlin.** Dort hielt sich Beethoven 1796 einige Monate lang auf, konzertierend und sonst in Gesellschaft der dortigen Musiker. Ries (Notizen, S. 109) berichtet von einer einmaligen Reise nach Berlin ohne Zeitangabe. „In Berlin spielte er einigemal bei Hofe (beim König Friedrich Wilhelm II.), wo er auch die zwei Sonaten mit obligatem Violoncello Op. 5 für Dupont (ersten Violoncellisten der Königs) und für sich komponierte und spielte. Beim Abschied erhielt er eine goldene Dose mit Louisdor gefüllt. Beethoven erzählte mit Selbstgefühl, daß es keine gewöhnliche Dose gewesen sei, sondern eine der Art, wie sie den Gesandten wohl gegeben werde.“ Friedrich Wilhelm (1744—1797) konnte als musikalisch sehr gebildeter Cellist die Leistung Beethovens beurteilen. Eine Angelegenheit mit einem Ruf nach Berlin oder einer Einladung zu Hof ist noch unklar. In der Berliner Singakademie spielte der Wiener Meister zweimal, und zwar mit großem Erfolg. Fasch der jüngere, der Leiter der Singakademie, dessen „Davidiana“ aufgeführt wurde, notierte zum 21. Juni 1796: „Herr van Beethoven phantasierte von der Davidiana und nahm dazu das Fugenthema aus Psalm 119 Nr. 16. — Herr van Beethoven, Klavierspieler aus Wien, war so gefällig uns eine Phantasie hören zu lassen.“ — Dann wieder zum 28. Juni: „Herr van Beethoven war auch diesmal so gefällig, uns eine Phantasie hören zu lassen.“ (Nach Lichtenstein, „Zur Geschichte der Singakademie in Berlin“, 1841.) Auch mit Zelter und dem Fürsten Radziwill (nach Reichardt) wurde Beethoven damals bekannt. Himmel trat in den Kreis des Meisters ein. Am wichtigsten aber war die nahe Bekanntschaft mit dem hochbegabten Prinzen Louis Ferdinand (1772—1806), dem Tonsetzer und Klavierspieler, dem Beethoven in seiner Art sogar hohes Lob spendete, indem er zugestand, daß er „gar nicht königlich oder prinzlich spiele, sondern wie ein echter, tüchtiger Klavierspieler“. In Wien traf Beethoven 1803 oder 1804 wieder mit dem Prinzen zusammen. Diesem wurde auch das Klavierkonzert in

C-Moll gewidmet. Die „Wiener Musikzeitung“ von 1843 erzählt noch Weiteres über das Zusammensein in Wien. Bei Lobkowitz hörte der Prinz die „Eroica“ mit solcher Spannung an, daß er sich die Wiederholung zweimal (was ich dahingestellt sein lasse) erbat. Den Künstlerstolz Beethovens ehrte er, indem er an seiner Tafel dem Künstler neben sich decken ließ. — Mit dem König von Preußen Friedrich Wilhelm III. (geb. 1770, König seit 1797, gest. 1840, ältestem Sohn Friedrich Wilhelms II.) kam Beethoven nicht in Berlin, sondern erst in Wien bei den Kongreßfesten in Verbindung. Diese wurde aufrecht erhalten zur Zeit der Versendung der Missa solemnis und der Neunten Symphonie, die ja dem König Friedrich Wilhelm gewidmet ist (siehe auch bei: Messe und: Neunte Symphonie). — Daß Beethoven nach 1796 nochmals in Berlin gewesen wäre, ist ausgeschlossen. (Vgl. Th.-R. Bd. II, Kalischer, „Beethoven und Berlin“, und in neuester Zeit Jul. Blaschke in „Germania“, 12. Dezember 1920, freilich ohne Nennung der Quellen.)

**Bernadotte**, Johann Bapt. Julius (geb. 1764, gest. 1844), Sohn eines Rechtsgelehrten zu Pau in Frankreich. Begann 1780 eine militärische Laufbahn. Wirkte 1797 unter Bonaparte in Italien. Nach dem Frieden von Campo-Formio (17./18. Oktober 1797) wurde er französischer Gesandter in Wien. Dort blieb er nur kurze Zeit, da er auf dem französischen Gesandtschaftshotel hatte die Trikolore aufpflanzen lassen, wodurch ein arger Volksaufstand hervorgerufen wurde. Es war am 13. April 1798. Bald danach ging Bernadotte nach Paris. Daß er 1806 Fürst von Pontecorvo wurde, 1809 bei Wagram mitgefochten hat und 1818 dem König Karl XIII. von Schweden und Norwegen als Adoptivsohn auf dem Throne nachfolgte, ist bekannt und in allen Nachschlagebüchern zu finden. Auch in der Beethovenliteratur wird Bernadotte oftmals erwähnt. Er war kunstsinnig, und zu seinen Begleitern in Wien gehörte auch der große Geiger Rudolf Kreutzer. Durch sein Musikverständnis wurde er auch mit Beethoven bekannt, und es ist mehrfach beglaubigt, daß es Bernadotte war, der nach dem Zug Bonapartes nach Ägypten Beethoven gegenüber den Gedanken geäußert hat, eine Heldensymphonie auf Bonaparte zu schreiben. Die alten Beglaubigungen sind gewissenhaft zusammengetragen bei Th.-R. II, S. 64ff., 421 (siehe auch S. 486). Noch 1823 in einem Brief an Bernadotte, nun schon König von Schweden, spielt Beethoven auf das frühere Zusammensein mit Bernadotte und seinem musikalischen Gefolge ausdrücklich an. Es ist der Brief, in welchem der Meister für die Ernennung zum auswärtigen Mitglied der schwedischen Musikakademie in aller Form dankt und zur Zeichnung auf die Messe einlädt. Die poli-

tischen Zusammenhänge zwischen Beethoven und Bernadotte sind hervorgehoben von Karl Nef (nach Masson, „Les Diplomates de la Revolution“, Paris 1882, und nach Pingaud, „Bernadotte, Napoléon et les Bourbons“, Paris 1901) im „Sonntagsblatt der Basler Nachrichten“, 1923, Nr. 28 vom 15. Juli 1923. Neuestens Nef in „Zeitschrift für Musik“, 1925, Heft V, S. 7.

**Bernard**, Josef Karl (geb. 1775, gest. 1850). Schriftsteller und Journalist. Sohn eines Landwirtes zu Horatitz in Böhmen, studierte in Saatz, Prag und Heidelberg, kam 1800 nach Wien in den Hofkriegsrat. Daneben war er schriftstellerisch tätig. Die „Thalia“ wurde von ihm herausgegeben (nach A. Hajdeczkis Mitteilung im „Erdgeist“ Bd. I, S. 76). Seit 1815 mit der „Wiener Zeitung“ in Verbindung. War gegen 1818 Mitredakteur der „Wiener Zeitschrift“, und zwar mit Kuffner gemeinsam. Schreyvogel (West) schrieb am 22. August 1818 an C. A. Bötticher über diese zwei Redakteure: „Bernard hat zu wenig Fleiß, und Kuffners Teilnahme ist sehr prekär. In den letzten Wochen ist viel schofles Zeug aufgenommen worden“ (vgl. „N. fr. Presse“ 21. Juli 1883, „Ungedruckte Briefe Jos. Schreyvogls, mitgeteilt von H. A. Lier“).

Am 4. Oktober 1819 wird er zum erstenmal als Hauptredakteur der „Wiener Zeitung“ genannt (vgl. die Jubiläumsnummer der „Wiener Zeitung“ S. 69). Mit A. Demarteau zusammen war er auch Gründer des „Wiener Kunst- und Industrie-Comptoirs“ (vgl. Demarteau, „Huit jours à Vienne“, 1846, S. 157). Mit Beethoven hat er schon zur Kongreßzeit in Verbindung gestanden. Er arbeitete den Text um, den Weißenbach für den „Glorreichen Augenblick“ geschrieben hatte. Oft besprochen ist Bernards Text zu dem beabsichtigten Oratorium „Der Sieg des Kreuzes“, über dessen literarische Anlage das Gesprächsheft Nr. 31 (1819) Auskunft gibt (W. Nohl, „K.-H.“ I, S. 196ff.).

Nach einer vorläufigen Anfrage im Jahre 1815 hatte am 17. Mai 1818 V. Hauschka den Auftrag erhalten, im Namen der noch jungen Gesellschaft der Musikfreunde mit Beethoven zu unterhandeln, daß derselbe „ein Oratorium heroischer Gattung für den ausschließenden Gebrauch der Gesellschaft auf ein Jahr . . .“ in Musik setzen wolle. Bernard wurde als Textdichter vorgeschlagen. Beethoven antwortete zusagend (Th.-R. IV, S. 98f.). Bernard übernahm die Abfassung des Textes, war aber noch 1820 im März und April nicht fertig (Th.-R. IV, S. 176, 200). Das Bernardsche Gedicht, endlich abgeschlossen, behagte dem Meister nicht genügend, und es wurde nicht komponiert.

Noch 1826 wird über den mißglückten Text gesprochen, und Kuffner findet Bernards Sprache veraltet. Bernard selbst wird von Kuffner



ein falscher Schleicher genannt (Kerst, „Erinnerungen“ II, S. 295f.). Mit allerlei Verbesserungen Beethovens kam das Gedicht erst in unseren Tagen wieder ans Licht (bei J. A. Stargardt in Berlin, Königin-Augusta-str. 22). „Die Musik“ machte im 1. Märzheft von 1902 darauf aufmerksam. Schindler (4. Aufl. II, S. 97) deutet an, daß sich Beethoven des Oratoriums wegen mit Bernard überworfen habe. Doch sagte Schindler auch: „Ich entsinne mich, daß der geschätzte Dichter und Freund Beethovens, Herr C. Bernard, bald nach dessen (NB. Beethovens) Tode den Vorsatz faßte, Notizen über Beethoven zu schreiben, die höchst interessant hätten werden müssen . . .“. Bernard unterließ es, um sich, wie Schindler behauptet, nicht mißliebig zu machen („Beethoven in Paris“, Vorwort S. X). Begreiflich das. Denn Bernard hatte doch jahrelang Gelegenheit, von Beethoven allerlei intime abfällige Äußerungen über die Mitwelt zu vernehmen. Verkehrte der Freund doch bei Giannatasio del Rio, wohin Beethoven seines Neffen wegen so oft kam, und half er ihm doch wiederholt in den Streitigkeiten mit der Schwägerin Johanna und in der schwierigen Frage der Erziehung des Neffen. So hatte der Dichter mit wenigen anderen auch im Erziehungshaus Blöchlinger freien Zutritt zum Neffen. Bernard war verheiratet. Beethoven lud ihn und seine „Gattin“ zu sich nach Baden (Kastner Nr. 1218). In den Gesprächsheften begegnen wir oft den Äußerungen Bernards, der den Meister oft über die neuesten Vorkommnisse unterrichten konnte (Nohl benutzte viele Stellen für seinen „Beethoven“ und im Buch „Mosaik“. Vieles auch bei Th.-R.), und eine lange Reihe von Briefen Beethovens an Bernard ist von diesem an seine Tochter Mathilde vererbt worden. Ich habe mich schon früh um diese Briefe bemüht, sie aber nicht zur Durchsicht erhalten. Die Tochter Frl. Mathilde Bernard war für eine wissenschaftliche Veröffentlichung schon gewonnen und wurde nur durch ihren Bruder, Generalmajor K. Bernard, davon abgehalten, die Beethovenbriefe für die Forschung freizugeben. Nach dem Tode der Tochter im Juni 1906 ist es anderen gelungen, diese Briefe herauszubekommen. Danach wurden sie in der Zeitschrift „Erdgeist“ veröffentlicht. Nähere Mitteilungen im „Beethovenjahrbuch“ I, S. 83ff. und II, S. 385, und in „Beethovenforschung“, Heft I. Abdruck der Briefe auch in Franz Malotas Autographen-Katalog LX. Auch sonst ist Bernard oft erwähnt worden in C. F. Pohl, „Geschichte der Gesellschaft der Musikfreunde“, Rich. v. Perger, Hirschfeld und Mandyczewski, „Geschichte der Gesellschaft“, bei La Mara, „Klassisches und Romantisches“, S. 98f., bei Kalischer, „Grillparzer und Beethoven“, S. 89, in der Zeitschrift „Euphoriön“ von 1897. Siehe auch: „Deutsche Kunst- und Musikzeitung“, 1. Febr. 1895 (Brief an

Bernard). — Kurzer Nachruf für Frä. Mathilde Bernard von A. F. Prager ohne dessen Unterschrift in „Wiener allgemeine Zeitung“, 12. Juni 1906, mit Erwähnung der damals noch ungedruckten Beethovenbriefe. — In übler Laune schrieb Beethoven einmal an Giannatasio del Rio über den „gemüthlosen untheilnehmenden Freund“ Bernard. Thayer hat sich (1. Aufl. III, S. 401f.) sehr ereifert, doch war sonst eine Art wirklicher Freundschaft vorhanden. (Siehe auch bei: Lind.)

**Bernhard**, Frau Bernhard, geborene v. Kissow aus Reval in Esthland (geb. 1783, lebte noch 1864 zu Augsburg). 1864 hat L. Nohl die alte Dame noch nach Beethovenerinnerungen ausgefragt. In ihrer Jugend war Fräulein v. Kissow eine Zeitlang um 1796 in Wien, und zwar in der Familie des russischen Gesandtschaftssekretärs v. Klüpfeld. Nohl notierte unrichtig „Klüpfell“. Nach der Schreibung des Namens in der großen Familiengeschichte der Rasumowskys von Wassiltschikoff muß man schließen, daß jener Sekretär Klüpfeld geheißen hat. Fräulein v. Kissow hat bei Klüpfeld den jungen, wie sie meinte „garstigen“, Beethoven wiederholt gesehen bis zum Jahre 1800, als sie Wien verließ. Danach schickt ihr Beethoven noch eine Zeitlang seine neuesten Werke, sobald sie im Stich erschienen waren, mit kleinen freundlichen, meist scherzhaften Briefchen. (Zuerst hat Nohl selbst die Erinnerungen der Frau Bernhard veröffentlicht, und zwar 1867 in „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen“ und in der Zeitschrift „Europa“. Auch in Nohls „Beethovenbiographie“ sind die Bernhardschen Mittheilungen benutzt, und sie wurden seither oft genug wieder zum Theil ganz oder in Auszügen wiedergegeben.)

**Bertolini**, Andreas, Med. Doktor, Arzt. War in der Zeit von 1806 bis 1816 Beethovens Arzt und Freund. Er wußte manche Einzelheiten über Beethoven aus jenen Jahren zu berichten, als Otto Jahn in Wien seine Forschungen über Beethoven (und Mozart) unternahm. Er erzählte, daß die Anregung zur „Sinfonia eroica“ durch Bernadotte geschehen sei, und daß die Veranlassung durch den Zug Napoleons nach Ägypten gegeben wurde. 1814 war die Freundschaft Beethovens mit Bertolini noch ungetrübt. Damals schrieb Beethoven für ein Namensfest, das Bertolini für seinen Standesgenossen Malfatti veranstaltete, eine kleine Kantate, einen vierstimmigen Chor mit Klavierbegleitung zum Text „Un lieto brindisi . . .“ vom Abbate Bondi. 1816 erfolgte ein Zerwürfniß, das noch nicht aufgeklärt ist. Einige Jahre nach Beethovens Tod, als Bertolini an der Cholera erkrankt war, vernichtete er alle seine Briefe von Beethovens Hand, da er sie nicht mehr durchsehen konnte und fürchtete, daß einige davon nach seinem Tode in unrechte Hände kommen könnten. Ohne jeden Zweifel

haben diese Briefe sehr intime Mitteilungen enthalten. (Vgl. Th.-R. Bd. II und III nach Register.)

**Berufung** nach Kassel. Jérôme Bonaparte, der jüngste Bruder Napoleons, war nach dem Frieden von Tilsit König des neu geschaffenen Reiches Westfalen geworden. Am 1. Januar 1808 war ihm in Kassel feierlichst gehuldigt worden. Für den jungen Hof des jungen Königs suchte man das Beste und Kostbarste, das zu haben war. Beethovens Ruf war damals schon weit hinaus über Wien gedrungen, und man versuchte es, den Meister nach Kassel zu ziehen. Im Herbst 1808 (es war noch vor dem 1. November) erhielt Beethoven den Ruf, als erster Kapellmeister an den Hof Jérômes nach Kassel zu gehen. 600 Dukaten in Gold jährlich, ein Reisegeld von 150 Dukaten wurden geboten, und die Leistungen, die dafür verlangt wurden, waren nicht beschwerlich. Bisweilen sollte er dem König vorspielen und die kurz dauernden Kammerkonzerte leiten. Die Nachricht von dieser Berufung verbreitete sich schnell in weiten Musikkreisen, auch in den maßgebenden von Wien, nicht zuletzt im Kreise des musikliebenden Erzherzogs Rudolf. Es wurde mit Beethoven unterhandelt, und aus den Händen des Erzherzogs empfangt der Meister schon am 26. Februar 1809 einen Vertrag mit sehr günstigen Bedingungen für ein sorgenfreies Schaffen. Erzherzog Rudolf und die Fürsten Lobkowitz und Kinsky machten sich verbindlich, zusammen jährlich 4000 fl. dem Künstler zu zahlen, und zwar lebenslänglich, wenn er sich verpflichten wollte, im Kaiserstaate zu verbleiben. Eine überaus ehrenvolle Anerkennung der Verdienste Beethovens leitete die Urkunde ein. Sie ist wiederholt abgedruckt, z. B. bei Th.-R. III, S. 125f., und bei Ernest, „Beethoven“, S. 233.

Daß die Ereignisse im Leben des Staates und der hochherzigen Geber nach wenigen Jahren die Vertragsbedingungen tüchtig in Unordnung brachten, ist im wesentlichen bekannt und wird uns überdies in den Abschnitten über Kinsky, Lobkowitz und Beethovens Vermögensverhältnisse noch weiter beschäftigen.

**Bettina** v. Arnim (geb. als Elisabeth v. Brentano zu Frankfurt a. M. 4. April 1785, gest. zu Berlin 20. Januar 1859), vermählt mit Ludwig Joachim von Arnim. (Siehe bei: Brentano.)

**Bevervörde**, Maria Anna Wilhelmine. War in Bonn noch als Fräulein Westerholt Schülerin des jungen Beethoven, der sie im Klavierspiel unterrichtete. Bei Schindler (S. 12 und 33) und in der ersten Auflage des Thayerschen „Beethoven“ (Bd. I) herrscht noch Unklarheit und Verwirrung bezüglich des Namens der Dame. Wertvolle Aufklärung wurde geboten durch H. Riemann in der neuen Auflage (siehe Th.-R. I,

S. 284). Fräulein Westerholt vermählte sich 1792 mit Freiherrn Friedrich Clemens v. Elverfeldt-Beverförde-Wies. Beethovens Unterricht soll regelmäßig erteilt worden sein. Die Schülerin wurde denn auch eine vorzügliche Klavierspielerin. Das Bildnis des Freifräuleins v. Westerholt in J. J. Webers „Illustrierter Zeitung“ (Leipzig, 8. Januar 1914, Nr. 3680, S. 81).

„**Dr. Beyer**“. So wird irrtümlicherweise Dr. Reger aus Prag genannt, mit dem Beethoven in Verbindung stand. Ich habe in der zweiten Auflage der Berliner Gesamtausgabe (Bd. II, S. 159 und Einleitung) das Mißverständnis aufgeklärt. (Siehe bei: Reger.)

**Bier.** Der Meister trank zwar zumeist Wein, doch verschmähte er auch Bier nicht, zumal das Regensburger (vgl. Seyfried, „Beethovens Studien“, Anhang S. 40, und weiterhin im Handbuch den Abschnitt: Gasthäuser).

**Bibliothek** Beethovens. Der Ausdruck Bibliothek trifft nicht ganz zu. Man müßte sich ja dabei vorstellen, daß Hunderte von Büchern wohlgeordnet auf den Stellen zu finden gewesen wären. In Wirklichkeit aber waren „Bücher und Musikalien in allen Ecken verstreut“ (Seyfried), und die Menge des Vorhandenen (50—60 Bücher) war keineswegs überwältigend, so sehr uns auch die bunte Mischung fesseln kann. Deshalb behandle ich die sogenannte Bücherei, die Bibliothek, bei Schindler wenigstens Handbibliothek genannt, unter dem Schlagwort: Lesestoff. Vorläufig sei nur bemerkt, daß zum Gegenstand zu beachten ist L. Nohl, „Beethovens Brevier“, A. Leitzmann, „Beethovens persönliche Aufzeichnungen“ (1912), und desselben „L. v. Beethoven“ (1922), II. Bd., Anhang. Schindler hat zuerst einiges Wissenswerte über Beethovens Handbibliothek mitgeteilt.

**Bigot**, Marie (geb. Colmar 1786, gest. Paris 1820), bedeutende Klavierspielerin. Mit dem Mädchennamen Kiene. 1804 vermählt mit dem nachmaligen fürstlich Rasumowskyschen Bibliothekar Bigot. Von 1809 an in Paris. Über ihr hervorragendes Spiel Mozarts, Haydns, Beethovens berichten mehrere Stimmen (vgl. „Allg. Musikzeitung“ vom 16. April 1804 und vom Frühling 1805, Fétis, Mendel, Riemann, Reichardt, „Vertr. Br.“, L. Nohl „Beethoven“, 1. Aufl. II, S. 246f., 496. Th.-R., Bd. II). Reichardt sagt offenbar unrichtig von ihrer Herkunft: „Sie ist eine Neufchaterlerin“, und fügt hinzu, „und erst seit einigen Jahren hier verheiratet, spricht aber schon so gut Deutsch, daß man die Ausländerin nur selten bemerkt.“ Wie sie, beziehungsweise ihr Gatte, mit dem Feldmarschall-Leutnant Franz Ludwig Grafen Bigot von St. Quentin verwandt war, der 1854 zu Mauer bei Wien verstarb, ist noch nicht ermittelt. — 1806 bekam sie die havarierte Handschrift

der Sonata appassionata zu Gesicht, die sie sogleich vom Blatt vorzüglich herunterspielte. Mit Beethoven stand das junge Ehepaar Bigot in enger Verbindung. Ein langer Brief im Besitz des Pariser Conservatoire legt davon Zeugnis ab. Als ich mich 1886 um dieses Schriftstück lebhaft bemühte, wurde es mir von Weckerlin verheimlicht, der es damals ganz elend in französischer Übersetzung glaubte veröffentlichen zu sollen. Übrigens steht der Brief längst nach Otto Jahns Abschrift bei Thayer gedruckt (siehe auch Th.-R. II, S. 551, sowie „*Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*“, 1890, S. 585, ferner die neuen Briefveröffentlichungen. Zu Madame Bigot vgl. auch Ludw. Nohl, „*Beethoven, Liszt und Wagner*“, S. 73, und „*Mosaik*“).

**Bihler**, Med. Dr. Johann Bihler, Hauslehrer beim Großhändler Baron Puthon. Am 30. Juli 1817 schrieb Beethoven an Zmeskall: „... Ein gewisser Bihler, Hofmeister von Puthon, wird sich auch bei mir einfinden...“. Bald danach müssen zwei Briefchen fallen, die Beethoven an diesen Bihler gerichtet hat. (Dazu Frimmel, „*Neue Beethoveniana*“, 1888, und „*Beethovenjahrbuch*“, 1908, I, S. 100f.) Am 19. August gibt ihm Beethoven einen Brief an Schnyder v. Wartensee mit. 1817—1824 war Bihler auf Reisen, dann Hofmeister bei den Söhnen des Erzherzogs Karl. Die zwei kleinen Briefe, die ich in Melk vor Jahren beim Maler Neugebauer selbst kopiert habe, sind an diesen jedenfalls durch Bihler selbst gelangt. Später waren sie bei Streinz in Graz. (Zu diesem Bihler vgl. hauptsächlich Th.-R. IV, S. 36, 40f., 45, 415.) Während seiner Abwesenheit von Wien soll sich Bihler in freundschaftlicher Weise an Beethoven erinnert haben (Walter Nohl, „*K.-H.*“ I, S. 352, 374, 421). Es ist nicht ausgeschlossen, daß Bihler 1819 doch vorübergehend in Wien gewesen wäre. „Der Bühl will bemerkt haben, daß er Sie hier extra aufgesucht hat“ (W. Nohl I, S. 421). — 1824 war Bihler unter den Unterzeichnern der ehrenvollen Adresse für Beethoven (Schindler II, S. 64).

**Bildnisse.** Durch die nahen Beziehungen zur Familie Breuning in Bonn war es bedingt, daß der ungefähr 16jährige Jüngling in einem Schattenriß dargestellt wurde, ebenso wie die Mitglieder der Familie. Diese Silhouette ist zum erstenmal in den „*Notizen*“ von Wegeler & Ries veröffentlicht und namentlich in neuester Zeit sehr oft nachgebildet worden. Ob der beginnende Ruf des jungen Musikers schon hinreichte, ihm die Ehre des Gemaltwerdens einzutragen, ist recht fraglich, und angebliche Bildnisgemälde aus jener Periode müssen mit Mißtrauen aufgenommen werden. Als Beethoven aber seit dem Herbst 1792 in Wien lebte und dort und auf Konzertreisen rasch zu immer größerer Berühmtheit emporwuchs, ergab sich schon um 1800 eine Art Not-

wendigkeit, sein Abbild in die Öffentlichkeit zu bringen. Nach Stainhausers Zeichnung stach zunächst Joh. Neidl das Brustbild Beethovens. Die beiden genannten Künstler waren von mäßiger Begabung, und das Porträt, das sie schufen, muß mit besonders großer Vorsicht aufgenommen werden. Es fand übrigens bald Nachahmung und Verbreitung. Daß es nicht gänzlich zu verwerfen ist, wird durch die Vergleichung mit einer Miniatur von Christian Horneman unzweifelhaft, die 1802 auf 1803 entstanden ist und den früheren Stichen ähnelt, obwohl es eine selbständige Arbeit ist. (Die erste Abbildung, eine Photographie, diente als Beilage zum Buche von Gerhard v. Breuning, „Aus dem Schwarzspanierhause“. Seither ist es sehr oft nachgebildet worden. Kritische Vergleichen in Frimmel, „Beethovenstudien“, Bd.I.) Horneman war ein tüchtiger dänischer Kleinmeister, der vielfach auch in Deutschland tätig war und unter anderem auch ein Kinderbildnis des Prinzen Friedrich Wilhelm Karl von Preußen gemalt hat (Abbildung bei Lemberger, „Bildnisminiatur in Deutschland“, Taf. XLIX als Nr. 239). Nach Wien war Horneman gegen 1798 oder in jenem Jahre gekommen, um sich mit dem berühmten Maler Heinr. Füger zu beraten (siehe Laban, „Füger“, S. 25).

Der Zeitfolge nach ist nun das erste Mählersche Beethovenbildnis zu verzeichnen. Es ist wohl 1804 entstanden und stammt von dem talentvollen, besonders für Bildnis begabten Dilettanten Willibrord Josef Mähler, einem Rheinländer, der in Wien zu Beethovens Kreisen gehörte. (Dazu meine „Beethovenstudien“, sowie „Studien und Skizzen zur Gemäldekunde“, V. Bd., Heft 7.) Die Bildnisähnlichkeit seines ungefähr lebensgroßen Beethovenporträts ist jedenfalls zu schätzen, da Mähler ein gewissenhafter Konterfeter gewesen, und da sein Ölgemälde, mit den kleineren schon erwähnten Behelfen verglichen, mit diesen vielfach übereinstimmt und dadurch einen sicheren Halt gewährt. Zumeist wurde es nachgebildet nach einer getreuen Kopie, die nach Amerika kam. Für die „Rivista musicale italiana“ retouchierte ich 1897 eine photographische Abbildung der Kopie in sorgsamer Weise vor dem Original. Diese erste Nachbildung, die aufs Urbild zurückgeht, wurde bald in Friedls „Weltpost“ wiederholt. Das ganze Bild fand erst in neuester Zeit eine vollständige Nachbildung in Orels „Beethovenbuch“ von 1921. Das Originalgemälde kam aus Beethovens Besitz durch Vererbung in der Familie an Herrn Raoul Heimler in Wien. Bei Frau Caroline v. Beethoven, der Witwe des Neffen, habe ich es vor Jahren zum erstenmal gesehen. Es war zu wiederholten Malen ausgestellt.

Zunächst reihen sich an die zwei Beethovenbildnisse von Isidor

Neugaß, einem nicht eben bedeutenden Maler aus den Kreisen des österreichischen Adels. Es sind die Bildnisse, deren eines in fürstlich Lichnowskyschem Besitz zu Grätz bei Troppau und das sogenannte Bildnis des Hauses Brunsvik, beide Ölgemälde, Brustbilder, welche den Komponisten in etwas stutzerhafter Kleidung darstellen. Beide Bilder stehen sich im Stil und in der Darstellung ganz nahe, was längst bemerkt worden und auf der Beethovenausstellung in Wien 1920 völlig klar geworden ist, wie ich auch den Unterredungen mit W. Englmann und A. Trost entnehmen konnte. Doch habe ich etwas Neues, Beweisendes beizufügen. Bald nach der Beethovenausstellung kam bei Liepmannssohn in Berlin ein Brief der Komtesse Therese Brunsvik zutage, in welchem der Maler des Brunsvikschen Beethovenbildnisses genannt ist, zwar mit dem Namen „Neigart“, doch im Zusammenhang so, daß nur Neugaß gemeint sein kann. Komtesse Therese schrieb etwa 1807 aus Mähren ihrem Bruder, dem Grafen Franz, folgendes: „Beethoven sah ich die letzten Tage sehr viel . . . ein gewisser Neigart hat ihn gemalt und das Porträt bei sich.“ Die Schreiberin bittet dann, dieses Bild der Schwester Pepi (also der Komtesse Josefine) schicken zu wollen. Damit haben wir also die Erklärung der großen Übereinstimmung zwischen den zwei Ölgemälden, des einen in Grätz, das nachweislich von Neugaß gemalt ist (1806), und des anderen, das in die Familie Brunsvik gekommen ist. Nur das Bild in Grätz ist signiert und datiert. Beide Beethovenbildnisse können nicht den Anspruch erheben, wohlgetroffen zu sein, doch lassen sie sich immerhin mit den Porträts von Mähler (1804) und Horneman (1802 auf 3) zusammenreimen.

Desgleichen ergibt sich eine gewisse Ähnlichkeit mit dem folgenden gezeichneten Brustbild, das ungefähr 1808 entstanden ist. Ich meine die Zeichnung von Ludwig Ferdinand Schnorr v. Carolsfeld, die der Künstler, wie es scheint, in der Familie Malfatti entworfen hat. (Die kritische Vergleichung findet sich in meinen großen Sonderarbeiten über Beethovens Bildnisse, die schon mehrmals erwähnt worden.) Wenngleich gewiß vieles in der Schnorrnschen Zeichnung verfehlt ist, so paßt doch das stutzerhafte Aussehen im allgemeinen zu den zwei Neugaßschen Porträts.

Als wichtigste Abbilder des Meisters sind die von Franz Klein hervorzuheben, und zwar die Gipsmaske von 1812 und die lebensgroße Büste aus derselben Zeit. Die Büste ist unmittelbar nach der Maske gefertigt, und nur die Masse der buschigen Haare ist hinzugefügt. Die große Bedeutung dieser zwei plastischen Hilfsmittel für die Ikonographie Beethovens ist heute anerkannt von Malern, Bildhauern und in der gelehrten Welt. Die Überlieferungen, die sich auf das Abgipsen

des Kopfes bei Streichers in Wien beziehen, sind mir noch in der Familie mitgeteilt worden, wonach ich mich um die Abbildung der Maske und der Büste bemühte. (Näheres in meinen Arbeiten über Beethovenbildnisse.)

Beethovens Ruhm nahm während der Zeit seit 1812 in beschleunigter Weise zu, nicht zuletzt während der Erfolge zur Zeit des Wiener Kongresses. Mit diesen hängt es auch sicher zusammen, wenn 1814 wieder ein Stich ausgegeben wurde, und zwar durch Artaria. Dieses Kunstblatt ist von dem außerordentlich geschickten Kupferstecher Blasius Höfel nach einer, wie es heißt, mißglückten Zeichnung von Louis Letronne hergestellt. Höfel mußte eigentlich etwas ganz Neues nach der Natur schaffen. Wenn man von dem herkömmlichen Schönemachen jener Zeiten absieht und sich über das gänzliche Verschweigen der Pockennarben trösten will, wenn man ferner zeitgenössische günstige Urteile berücksichtigt, muß der Stich Höfels als wichtige Urkunde für das kraftstrotzende Aussehen Beethovens zur Zeit des Kongresses angesehen werden. Auch der Meister selbst war damit zufrieden und versendete nicht wenige Exemplare mit beigeschriebenen Widmungen, z. B. an Frau Antonie Brentano-Birkenstock, in deren Familie sich ein Exemplar vererbt hat (jetzt bei Brentanos in Longwood Winchester Hants, nach freundlicher brieflicher Mitteilung von dort). Andere Exemplare kamen an Nik. Simrock (Abbildung bei Leop. Schmidt, „Beethovenbriefe“ 1909), an Wegeler, Huber.

Bald nach dem Erscheinen des Stiches von Höfel rührte sich Freund Mähler wieder, dessen zweites Beethovenbildnis, es ist ein Brustbild, in drei, vielleicht vier Exemplaren vorliegt, deren eines sich in Freiburg i. Br. befindet, während andere in der Familie Karajan und in den Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde bewahrt werden. (Dazu „Beethoven im zeitgenössischen Bildnis“, S. 32ff., und die daselbst angeführte Literatur.) Ich halte nicht allzuviel von diesem zweiten Mählerschen Bildnis, da es nur locker mit den früheren und späteren zusammenhängt.

1818 hat der bedeutende Maler August v. Klöber den Meister und seinen noch kleinen Neffen Karl auf einem großen Gemälde dargestellt. Dieses ist längst verschollen, ohne Zweifel zugrunde gegangen. Geblieben ist uns nur eine Kreidezeichnung, auf der das Jahr 1817 verzeichnet steht, eine Angabe, die mancherlei Auffassung zuläßt, über welche in meinen früheren Arbeiten kritisch gehandelt wurde. Eines ist sicher, daß gerade der so oft nachgebildete Klöbersche Beethovenkopf in wichtigen Linien gänzlich verfehlt ist. Besonders bei einer gewissenhaften Vergleichung mit der Maske von 1812 fällt dies auf. (Die alte Zeichnung jetzt bei C. F. Peters in Leipzig.) —



In der Zeit von 1818 auf 1819 ist in Wien das Beethovenbildnis von Ferdinand Schimon entstanden, das einer strengen Prüfung weit besser standhält als das Klöbersche. Dies erhellt aus den Vergleichen mit den zuverlässigen Behelfen aus den früheren und etwas späteren Jahren. Schindler trat sehr lebhaft für das Schimonsche Bildnis ein, das auch Beethovens Beifall fand, und hat es auch sogleich der ersten Auflage seiner „Beethovenbiographie“ als Titelbild beigegeben. Das Ölgemälde befand sich in Schindlers Nachlaß und bildet jetzt einen kostbaren Bestandteil der Sammlungen des Beethovenhauses in Bonn, welches auch für eine gute Nachbildung gesorgt hat. (Vgl. auch Abschnitte: Schimon und: Kaffeegenuß.) Der große Steindruck von R. Hoffmann entspricht keineswegs einem Gemälde von Schimon (Beethoven, Kniestück. Die Feder in der herabhängenden Rechten haltend).

In jenen Zeiten häufen sich schon die Versuche der Maler, Beethoven zu Bildnissitzungen zu bewegen. Schimon, von der ungeduldigen Natur des Meisters jedenfalls durch Schindler schon unterrichtet, war Beethoven wiederholt nachgeschlichen, um zu erhaschen, was möglich wäre. Aus den Gesprächsheften erfährt man, daß auch der berühmte Miniaturist Daffinger den Meister malen wollte. Doch blieb es bei der Absicht (vgl. W. Nohl, „Konversationshefte“ I. Bd., S. 273, 287, 337). Offenbar fand der Meister keine Zeit zu einer Sitzung.

Die Zeichnung von Ed. Hippius ist um 1820 entstanden und schließt sich zwanglos an das Beethovensche Antlitz an, das wir aus Schimons Porträt kennen. (Erste Abbildung des Kopfes von Hippius bei Frimmel, „Beethoven im zeitgenössischen Bildnis“ S. 40).

In der Zeit von 1819 auf 1820 entstand dann das berühmte Stieler'sche Bildnis, das so oft abgebildet wird. In den Gesprächsheften steht manches, das während einer der ersten Sitzungen vom Maler notiert worden ist. So versucht er die passende Stellung zu finden (im Dezember 1819 oder im Jänner 1820), indem er dem Meister aufschreibt: „Setzen Sie sich doch gefälligst, als wenn Sie schreiben, um die Stellung zu probieren“, und „Wenn ich Ihnen winke, bitte in der Stellung zu bleiben, die Sie gerade haben“ (vgl. Walter Nohl, „Konv.-H.“ I. Bd., S. 327 und 336). Die Aufschreibung fällt, nach sonstigem zu schließen, sicher noch vor Lichtmeß 1820, d. i. vor den 2. Februar, und könnte auch noch aus dem Dezember 1819 stammen. Im März 1820 war das Bild noch nicht fertig. Überhaupt wurde es nicht ganz nach der Natur vollendet, und die Hände sind aus der Erinnerung gemalt. (Zur Geschichte des Bildes vgl. „Beethoven im zeitgenössischen Bildnis“ S. 41ff.,

wo auch die Ähnlichkeit kritisch erörtert ist.) Seit 1909 im Besitz des Herrn Geheimrats Hinrichsen zu Leipzig.

Jos. Dan. Böhm hatte um jene Zeit, 1820, das Glück, zu Beethoven behufs einer Sitzung zugelassen zu werden. Eine Prägemedaille war geplant, und eine Wachsbossierung hatte sich lange erhalten, ist aber aus dem Nachlaß des Böhmischschülers Radnitzky verschwunden. Einen Abguß danach, den ich vor Jahren herstellen ließ, habe ich dem Beethovenmuseum zu Bonn gewidmet. Auch über Jos. Dan. Böhms Arbeit findet sich allerlei in den Gesprächsheften. (Dazu „Die Musik“, 1905, Heft V, und Walt. Nohl, I. Bd., S. 274.) Es galt als wohlgetroffen. Siehe den Abschnitt: Böhm.

In der Wiener Akademieausstellung von 1820 war dann die erste Beethovenbüste von Anton Dietrich zu sehen gewesen. 1821 und 1822 folgten Abwandlungen derselben Büste, die nur in Gips ausgeführt ist. Eine solche Variante befand sich im Besitz des Dichters Lenau. Die Dietrichschen Büsten sind stark idealisiert. Eine Dietrichsche Zeichnung, Beethoven darstellend, trägt das späte Datum 1826.

1823 hatte der berühmte Sittenschilderer, Porträtist und Landschaftsmaler F. G. Waldmüller ganz besonderes Pech, als er Beethoven malte. Durch Breitkopf & Härtel in Leipzig mit dem Auftrag, Beethovens Brustbild zu malen, betraut, hatte er zwar eine Sitzung bewilligt erhalten, aber Beethoven, vom Maler nahezu gerade vors Fenster gesetzt (man sieht es an dem Bilde, daß der Lichteinfall nur wenig von der Seite kam), wurde bald unwillig. Dazu kam noch der Ärger über ein verdorbenes Makkaronigericht, und mitten in der Arbeit (wie Schindler erzählt) mußte der Maler abbrechen, ohne das Bild später vor der Natur vollenden zu können. Aus dem Gedächtnis wurde es fertig gemalt, um doch in Leipzig abgeliefert werden zu können. Trotzdem aber ist es ein überaus wertvolles Dokument, das uns Beethoven vorführt, „wie er kiff und schalt“. Waldmüllers ganz außerordentliches Formengedächtnis hat in wenigen Stunden jedenfalls etwas Wertvolleres geliefert als kleine Talente mit tagelangem Bemühen. Immerhin sind allerlei Unstimmigkeiten nicht zu übersehen, die ja schon an anderer Stelle aufgezeigt wurden („Studien und Skizzen zur Gemäldekunde“, II. Bd., 5. und 6. Lieferung, und „Beethoven im zeitgenössischen Bildnis“, S. 52ff.). Erfreuen wir uns an dem Waldmüllerschen Jupiter tonans, der sonst auf keinem Bildnis zu sehen ist.

Wie man annehmen darf, haben mehrere Maler überhaupt keine Sitzungen erzielt. Sie begnügten sich mit der Beobachtung des schreitenden Beethoven. So z. B. J. Nep. Höchle, Martin Tejcek, von

denen nur die Beethovenfiguren erhalten sind, ohne daß man bisher wissen kann, ob sie um Sitzungen angesucht haben. Bei Jos. Weidner war dies der Fall, und er hat, nach bester Überlieferung, den Meister auch gemalt. Dieses Bildnis ist längst verschollen. Dagegen hat sich die Weidnersche Zeichnung eines schreitenden Beethoven a tergo erhalten. (Nähere Mitteilungen in den „Studien und Skizzen zur Gemäldekunde“, Bd. III, S. 14ff.)

Die weitverbreitete Lysersche Beethovenfigur und der Profilkopf gehen wohl augenscheinlich auf eine Skizze nach der Natur zurück, doch kann diese, wie die Lyserspezialisten behaupten und nahezu beweisen, nicht von Lyser selbst herrühren. Ich nehme an, daß Lyser eine gelungene fremde Zeichnung benutzt hat.

Durch Friedrich Kenner gelangte ich vor Jahren zur Kenntnis der Zeichnungen von Jos. Dan. Böhm, die den schreitenden Beethoven aus den 1820er Jahren darstellen. (Näheres in „Beethoven im zeitgenössischen Bildnis“, wo auch die Lyserfrage erörtert wurde.)

Stefan Deckers Zeichnung ist 1824 entstanden, was sich nachweisen läßt, ohne daß das Blatt datiert wäre. Sogar gibt es Anhaltspunkte, um die Entstehung bald nach dem 7. Mai von 1824 wahrscheinlich zu machen. Am 7. Mai hatte die denkwürdige große Akademie mit der Aufführung der 9. Symphonie stattgefunden. Wie man weiß, war der Meister durch Überanstrengung und Aufregungen bei jener Gelegenheit sehr böse mitgenommen worden. Es ist ziemlich klar, daß auf dem Deckerschen Brustbild dieser Chok, die Verstimmung und Abspannung, zum Ausdruck kommt. Gelegentlich verschenkte Beethoven die Nachbildung mit einer Widmung darauf. So hat sich ein solches Blatt vor einigen Jahren wiedergefunden. Beethoven hatte eine Widmung an Schlesinger darauf geschrieben, und zwar am 4. September 1825 zu Baden. (Vgl. Liepmannssohns Aukt.-Kat. Nr. 46 von 1921.) Aus Deckers Zeichnung ist körperlicher Rückgang unschwer herauszulesen, auch wenn man die Einflüsse des Konzerts vom 7. Mai in Rechnung zieht.

Der Meister kränkelte schon lange, und die Katastrophe bereitete sich mit unerbittlicher Strenge vor. Seit dem Mai 1824 bot sich keine Gelegenheit mehr, an den Meister in Bildnisangelegenheiten mit Erfolg heranzutreten, und schon im Spätherbst 1826 setzte die Krankheit mit ihren verderblichen Anfällen ein. Als es zu Ende ging, faßte noch Josef Teltscher, der vorzügliche Zeichner und Miniaturist, den Mut zu Zeichnungen des Sterbenden. Sie befinden sich bei Herrn Dr. August Heymann in Wien, der diese kostbaren Blätter mit Pietät aufbewahrt.

Nach der Leichenöffnung, bei der das Antlitz wesentlich verändert

wurde, zeichnete Jos. Danhauser den Kopf Beethovens, wie er denn auch eine Maske abnahm und danach eine Büste formte. Diese Arbeiten haben jedenfalls viel mehr Bedeutung für die Lebensgeschichte Danhausers, als für die Beurteilung der Bildnisse Beethovens.

(Siehe auch bei: Äußere Erscheinung.)

**Bildung**, allgemeine. Neben der musikalischen war die allgemeine Ausbildung Beethovens in allem, was man fürs gewöhnliche Leben braucht, jedenfalls geringwertig, und Wegeler („Notizen“ 9) urteilt sehr milde, wenn er sagt, „Beethovens Erziehung war weder auffallend vernachlässigt, noch besonders gut. Lesen, Schreiben, Rechnen und etwas Latein lernte er in einer öffentlichen Schule, ... Musik, zu der ihn sein Vater ununterbrochen und streng anhielt, zu Hause.“ Durch die Fischersche Handschrift erfährt man, daß der erste Unterricht bei einem Lehrer Huppert (nach Th.-R. I. S. 453 hieß er Rupert) in der nahen Neugasse genommen worden ist\*). Später ging Beethoven in die Münsterschule. Etwas anders stellt Schiedermaier neuestens den frühen Unterricht Beethovens dar. Bei Fischer heißt es dann: „Er hat nach seines Vaters Aussage nicht viel in der Schule gelernt, deswegen hat ihn sein Vater so früh an das Klavier gesetzt und ihn so streng angehalten.“ Daß die gewöhnliche Schulung keine ausreichende war, wurde dem Jüngling auch durch einen Herrn Zambono klargemacht, und die nachträgliche Ausbildung legt zwar für Beethovens Bildungsdrang ein gutes Zeugnis ab, kann aber darüber nicht hinwegtäuschen, daß es an den elementaren Kenntnissen bei Beethoven durchs ganze Leben fehlte. In den vielen erhaltenen Briefen kommen wohlgewachsene Sätze viel seltener vor als bei irgendwelchen gründlich gebildeten Zeitgenossen. Ein wenig soll in der ersten Wiener Zeit der alte Schulmeister Schuppanzigh, der Vater des berühmten Geigers, nachgeholfen haben. Wenigstens deutet dahin Thayer eine Eintragung in Beethovens Tagebuch (Th.-R. I, 390). Beethovens Schwierigkeiten bei der kleinsten Multiplikation sind weit bekannt. „Daß Beethoven über die Weltgegenden sehr unklar dachte, sei in Erinnerung gebracht (dazu besonders Hans Volkmann, „Neues über Beethoven“). Trotz alledem las der junge und auch noch der reife Meister viel und mit Aufmerksamkeit. Deutsche Schriften, insbesondere Dichtungen, wurden ihm zuerst im Breuningschen Kreise bekannt (Wegeler, 9), und aus allem, was aus dem weiteren Leben bekannt ist, geht hervor, daß Beethoven sich's um die deutsche und auch manche ausländische Literatur angelegen sein ließ. (Siehe bei: Lesestoff.) Viele Anregung

\*) Vgl. auch W. Hesse in Richard Pick's „Monatsschrift für die Geschichte Westdeutschlands“ (V. Jahrg., 1879, 3. bis 5. Heft. S. 211 ff.).

mag ihm durch den Besuch der neu gegründeten Bonner Universität geworden sein. Eulogius Schneider trug Literatur vor. Der junge Beethoven gehörte unter die Abnehmer seiner Gedichte. Die Begeisterung für Schiller und Goethe reicht weit zurück. Herder wurde kultiviert und auch komponiert. Im sogenannten Fischhoffschen Manuskript kommen Abschriften aus Herder vor. Die Odyssee wurde von Beethoven gern und viel gelesen. Manches deutet auf Kant. Und so konnte Beethoven 1809 in einem Briefe an Breitkopf & Härtel schreiben: „Es gibt keine Abhandlung, die sobald zu gelehrt für mich wäre. Ohne auch im mindesten Anspruch auf eigentliche Gelehrsamkeit zu machen, habe ich mich doch bestrebt, von Kindheit an den Sinn der Besseren und Weisen jedes Zeitalters zu fassen. Schande für einen Künstler, der es nicht für Schuldigkeit hält, es hierin wenigstens so weit zu bringen.“ Ein Lieblingsbuch Beethovens waren Sturms „Betrachtungen über die Werke Gottes im Reiche der Natur und Vorsehung“ (1811). — Auf dem Gebiet der literarischen Bildung war Beethoven also Autodidakt. In Beziehung auf Musik steht die Sache etwas verwickelter (siehe bei: Musikalische Ausbildung). —

Schindler I, S. 3 schließt sich gänzlich an Wegeler an (vgl. außer den genannten Schriften W. Hesse, Bücken, Alb. Leitzmann in „Deutsche Rundschau“, Februar 1913 „Beethovens literarische Bildung“, und Nef in „Zeitschrift für Musik“, 1925, Maiheft). In neuester Zeit auch L. Schiedermair, „Der junge Beethoven“.

**Birchall**, Robert, Londoner Musikverleger (133 New Bondstreet), der im Herbst 1815 mehrere Werke Beethovens ankauft, eine Angelegenheit, die bei Th.-R. (III) eingehend behandelt ist. Aus Thayers Erörterungen entnimmt man, daß Beethovens geschäftliches Vorgehen gegenüber Birchall nicht ganz vornehm gewesen. 1816 gab es neue Unterhandlungen, die sich aber der hohen Forderungen Beethovens wegen zerschlugen (Th.-R. Bd. IV). Ein Brief Beethovens an Kirchhoffer in der Angelegenheit Birchall ist veröffentlicht in der (Wiener) „Illustrierten Zeitung“ von 1899 Nr. 43, Frimmel. Fehlt bei Kalischer. (Siehe auch Nottebohm, II. Beethoveniana, S. 345 mit Hinweis auf Chrysanders „Jahrbücher“ I, S. 429ff. Zu Birchall die Musiklexika einschließlich des G. Groveschen Dictionary.)

**Birkenstock**, Johann Melchior Edler v.. Wiener Gelehrter, Verbesserer des Schulwesens, Referent der Bücherzensur, hervorragender Kunstfreund und Sammler, akademischer Rat, Hofrat (geb. 1738, gest. 1809). — Beethoven verkehrte in der Familie, wo ihn auch Bettina v. Arnim 1810 traf und er mit Brentanos aus Frankfurt oft verkehrte. Daß er den alten Hofrat noch persönlich gekannt hat, ist

nach W. P. Websters Mitteilung an A. W. Thayer so gut wie sicher. (Th.-R. III, 216). Jedenfalls muß er im Nachlaß des Kunstsammlers, noch bevor die Sachen nach Frankfurt wanderten, viele Kunstgegenstände, besonders auffallende Gemälde, wohl auch antike Vasen und Kupferstiche gewahr geworden sein, wenn er Birkenstocks Schloßchen an der Erdbergerstraße, damals 239, später 98 besuchte. Dieses ist 1911 niedergerissen worden. Freilich können wir nach dem heutigen Stand der Psychologie nichts Genaues über die Einwirkung des Birkenstockschen Hauses auf den Tondichter ermitteln, und wenn wir annehmen, daß die künstlerische Umgebung bei Birkenstock im allgemeinen den Meister geistig gehoben hat, so gehört auch dieses schon ins Land der Hypothesen. Ein gewisser Sinn für bildende Künste war übrigens bei Beethoven gewiß vorhanden. (Über Birkenstocks Leben geben die biographischen Nachschlagebücher Auskunft. Zur Kunstsammlung vgl. Frimmel, „Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen“ I, S. 112—185, wo auch der Katalog von 1811 abgedruckt ist und mehrere Gemälde der wertvollen Sammlung abgebildet sind.) — Mit Birkenstocks Tochter Antonia vermählte sich 1798 der Frankfurter Großkaufmann Franz Brentano. (Siehe bei: Brentano.) —

**Blahetka**, Marie Leopoldine, Musikerin, Klavierspielerin (geb. 1811, gest. 1887). War dem Meister nahe bekannt und lieb, da sie doch am 3. April 1820 Beethovens B-Dur-Konzert öffentlich spielte, und da sie durch den Meister an Jos. Czerny empfohlen worden war. Im Gesprächsheft 33 vom Herbst 1819 schrieb jemand dem tauben Beethoven hin, „Hr. Czerny ist Lehrer der kleinen Blahetka, wohin Sie ihn empfohlen haben“. (W. Nohl, „K.-H.“ Bd. I. S. 155, 305, 308, 373f., 403.) Noch andere Stellen aus den Gesprächsbüchern bei Th.-R. IV, S. 219. Über ihre Konzerte auch Ed. Hanslick, „Geschichte des Wiener Konzertwesens“, S. 223. (Musikerlexika.) Vgl. Schindler II, S. 177. Zum Konzert am 3. April 1820 vgl. „Allgemeine musikalische Zeitung“ (Wien, Steiner & Co.), IV. Jahrgang, S. 230ff. Ihr Spiel wird im allgemeinen gelobt. Aus Hüffer, „Anton Felix Schindler“ entnimmt man, daß Beethoven bei den Eltern Leopoldinens gerne verkehrt hat. — Handschriftliche Biographie im Archiv der Ges. d. Musikfreunde wird erwähnt durch C. v. Wurzbach im „Biogr. Lex.“, Bd. 26, S. 370. — Ein Bildnis der Blahetka (Steindruck von Kunike) wiedergegeben bei Otto Erich Deutsch, „Franz Schubert in Bildern“ (1913).

**Blöchlinger**, Josef Blöchlinger von Bannholz (geb. 1788 zu Gobelingen in der Schweiz, gest. 1855). Zu Beethovens Zeiten Leiter einer Erziehungsanstalt für Knaben in Wien. Aus der Familie eines wohlhabenden Gutsbesitzers stammend und durch mannigfache Studien

ausgebildet, kam er 1804 nach Wien, wo er sich 1814 mit Henriette v. Fischer, der Tochter eines Hofsekretärs, vermählte und noch im selben Jahr ein Institut eröffnete (wiederholte Ankündigung in der „Wiener Zeitung“). Beethovens Neffe kam am 22. Juni 1819 in dieses Erziehungshaus, wo er bis August 1823 verblieb. In den Gesprächsheften ist ungezählte Male während jener Jahre von Blöchlinger die Rede. Dadurch erfährt man auch, daß Blöchlinger „sehr musikalisch“ war. (Siehe bei: Trios.)—Fesselnde Überlieferungen haben sich erhalten, von denen ich einiges in der „Neuen freien Presse“ (4. November 1894), dann erweitert in meinen „Beethovenstudien“, Bd. II und wieder in der „Neuen freien Presse“ (vom 6. April 1923) mitgeteilt habe. Die letztgenannte Veröffentlichung mußte Raummangels wegen stark gekürzt werden. Ich hatte die Örtlichkeit des Instituts genau studiert und die ganze Angelegenheit neu durchgenommen. Das Erziehungshaus, das damals 32 Zöglinge beherbergte, befand sich in dem weiträumigen, luftig gelegenen Chotekschcn Palais, nach alter Ortsbezeichnung Wien, Strozsigrund Nr. 26, heute Josephstädterstr. Nr. 39. Ich fand 1923 alles Wesentliche noch ziemlich unversehrt und durfte die Räume betreten, wo der Meister mit seinem Neffen und wo der Anstaltsleiter mit Frau und Kind (das Söhnchen Karl, später Major, war zu Beethovens Zeiten etwa 5—8 Jahre alt und hatte noch bestimmte Erinnerungen an Beethoven) sich bewegten. Nur ist jetzt alles anders eingerichtet, etwas verfallen und abgenutzt. Über eine Freitreppe gelangte man in den Anstaltsgarten. Die entsprechende Freitreppe nach der Seite des großen Hofes war zu Beethovens Zeiten längst vom alten Bau abgerissen worden. (Vgl. die kleine, selten gewordene Festschrift des Zivil-Mädchenpensionats in Wien. Herr Direktor A. Trost hat sie mir dankenswerterweise vorgelegt. Über den alten Bau vgl. „Monatsblatt des Vereins für Geschichte der Stadt Wien“, Juni—August 1925. Das Zivil-Mädchenpensionat kam 1840 in dieselben Räume.) Beethoven hat bei Blöchlinger Freundliches und Unfreundliches erfahren, das erstgenannte, wenn er von gutem Fortgang der Studien erfuhr, denen der Neffe oblag, das letztgenannte, wenn er hinter die Schliche kam, welche von der Schwägerin Johanna verübt wurden, um den Neffen hinter dem Rücken des Oheims zu sehen. Daß die Schwägerin Johanna entartet war, ist und war allbekannt. Beethoven brauste auf, wenn von Johanna, mit der er prozessierte, die Rede war, und er meinte, durch Blöchlinger hintergangen worden zu sein. Dann nannte er ihn in vertraulichen Briefen an einen Freund auch: Esel, Pferdeerzieher, Flegel („Beethovenjahrbuch“ I, S. 106 ff.). Auch hat sich ein überaus grober Brief Beethovens an Blöchlinger erhalten, worin

es von Angriffen wimmelt und eine Drohung enthalten ist, Herrn Blöchlinger wegen Verführung des Neffen durch dessen Mutter gerichtlich zu belangen. Dieses fesselnde Schreiben, das uns wieder einmal den Meister in hellem Zorn erblicken läßt, befand sich im Januar 1923 bei Gilhofer & Ranschburg in Wien zum Verkauf. Ein Teil des Briefes, der in der Tonart des berühmten Wolanekbriefes gehalten ist, findet sich im Verkaufskatalog faksimiliert. Max Unger (im „Neuen Wiener Journal“ vom 9. April 1924 und in der „Neuen Musikzeitung“ 1924, 1. Aprilheft) vermutet, daß der Brief nicht in Blöchlingers Hände gelangt ist. Nach allem, was man weiß, war Blöchlinger eine höchst ehrenhafte Natur, der ein böses Einverständnis mit der Frau Johanna v. Beethoven nicht zugetraut werden darf. Man beachte auch die Gespräche von 1820, die bei Kerst („Erinnerungen“ II, S. 310ff.) mitgeteilt sind. Schließlich nach manchen Reibungen kam es doch noch zu einem Anerkennungsschreiben von Beethoven an den Anstaltsvorsteher. Das Blöchlingersche Institut kam schon 1825 vom Chotekschen Palais weg in die Favoritenstraße, dem Theresianum gegenüber, und machte der Joh. Hofmannschen Erziehungsanstalt Platz. Diese hat mit Beethoven und seinem Neffen nichts mehr zu tun. (Zu den Vormundschaftsangelegenheiten während jener Jahre vgl. Th.-R. und „Die Musik“, 2. Juniheft 1906, S. 366 und Oktober 1909.)

**Böhm**, Josef Daniel, Medailleur (geb. 1794 zu Wallendorf in der Zips, gest. 1865 zu Wien). Kam mit dem Meister in Verbindung, als er dessen Medaillon modellierte, das ursprünglich als Vorarbeit für eine Medaille gedacht war. Als Entstehungszeit hat sich Ende 1819 und Anfang 1820 als höchstwahrscheinlich herausgestellt. Zu jener Zeit wurde Böhm sehr oft in den Gesprächsheften erwähnt (vgl. die Veröffentlichung von Walter Nohl, Bd. I, S. 274, 278, auch „Die Musik“, 1905, Heft 5, S. 318). Böhm hatte schon vorher Zeichnungen des schreitenden Beethoven skizziert. Sie sind auf Silber graviert worden, noch durch Böhm selbst. Abbildungen in Frimmel, „Beethoven“, 6. Aufl., S. 70. Die erste Abbildung des Medaillons geschah in J. J. Webers „Illustrierter Zeitung“ vom 19. Dezember 1885, nachdem schon 1880 in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ auf das Vorhandensein des Medaillons hingewiesen worden war. Dort ist auch zum erstenmal die Überlieferung mitgeteilt, daß Beethoven vor der ersten Sitzung, als er mit dem Künstler eintrat, und als eben unter großer Staubentwicklung aufgeräumt wurde, kurz entschlossen den Wasserkübel ergriff und über den staubigen Fußboden hinschüttete. Ich habe die Nachricht von einem Freunde des Medailleurs, von seinem nahen Bekannten, dem Altertumsforscher Fr. Kenner erfahren, und zwar noch zur Zeit



ungeschwächter Erinnerung Kenners. In meinen „Beethovenstudien“ Bd. I, S. 113ff. habe ich noch die ungenaue Datierung „um 1823“, da ich meinte, das Medaillon sei erst nach J. D. Böhm's italienischer Reise (1821 und 1822) entstanden. Nach den Angaben der Gesprächshefte muß man aber annehmen, daß Böhm, kaum aus der Akademie hervorgegangen, schon von 1819 auf 1820 die Arbeit begonnen hat, noch vor dem Studienaufenthalt in Italien. Diese genauere Datierung wurde dann aufgenommen in mein Buch, „Beethoven im zeitgenössischen Bildnis“ (1923), S. 47ff., wo auch die Ähnlichkeitsfrage erörtert ist. Böhm hätte gern noch eine zweite Sitzung erzielt: „Der Böhm wünscht, daß Sie ihm noch eine Sitzung schenken möchten“ (Gesprächsheft 30, Bl. 40a), doch ist eine solche nicht nachweisbar. Auch war die Wachsbossierung, die sich lange erhalten hatte, nicht völlig durchgebildet.

(Zum Lebensgang des Künstlers vgl. meinen Abschnitt „J. D. Böhm“ im „Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen“ und die ebendort genannte Literatur, Bd. I, S. 189. Siehe auch „Blätter für Gem.-Kunde“ Bd. II, S. 80ff., und „Studien und Skizzen zur Gemäldekunde“, Bd. V, S. 104.)

**Böhm**, Josef, berühmter Geiger (geb. zu Pest 1795, gest. zu Wien 1876), Schüler Rodes. Seit 1815 in Wien, dann auf Reisen. Wurde 1819 Professor am noch ganz jungen Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, 1821 Mitglied der Hofkapelle. — Um Beethoven hat er sich durch gute Aufführungen der späten Streichquartette sehr verdient gemacht. Gelegentlich wurde er vom Meister „der wackere Fiedler“ genannt („Beethovenforschung“, 2. Heft, S. 61f.). Das späte Es-Dur-Quartett (Op. 127) hatte bei der Aufführung durch Schuppanzigh am 6. März 1825 einen recht schwachen Erfolg. Erst die Wiederholung durch den temperamentvollen Ungarn Böhm drang durch (dazu Schindler II, S. 112, und Th.-R. V, S. 144, 180ff.). Zmeskall schrieb darüber am 26. März 1825 an die Komtesse Therese Brunsvik: „Beethoven a terminé un nouveau quatuor. — Schuppanzigh l'a déjà joué dans ses quatuors d'abonnement. Mais l'Autriche échoua et la Hongrie triompha. Schuppanzigh eut la honte et Böhm la victoire. Beethoven, furieux du dédain avec lequel fut accueillie sa dernière mélodie, se fâcha, la fit exécuter par lui aux amis de l'art, et un succès brillant, l'enchantement, l'admiration suivirent“ (vgl. André de Hevesy, „Petites amies de Beethoven“, S. 86f.). In diesen Zusammenhang oder ganz nahe daneben gehört ein Briefchen Beethovens an Böhm, das zuerst in den „Recensionen und Mitteilungen über Theater und Musik“ von 1861, S. 788, durch H—e veröffentlicht und in „Beethovenforschung“ II vom Juli 1911 erläutert

ist. Die Erzählung vom Bombardement mit den schlechten Eiern bei Gelegenheit eines Frühstücks, das Beethoven dem Geiger Böhm auftragen ließ, ist durch diesen überliefert worden. (Dazu Frimmel, „Beethoven“, V. Auflage, S. 72 und 97, und die obengenannten Quellen.) — Schon 1818 und 1819 hatte Böhm in Konzerten, die er gab, Beethoven'sche Werke spielen lassen, wie die Ouvertüren zu „Prometheus“ und „Egmont“, und das Lied, „Wachtelschlag“ (Th.-R. IV, S. 570). Bei der Beethovenfeier der Concerts spirituels im Mai 1827 trug Böhm das Violinkonzert Beethovens vor.

(Zu Jos. Böhm vgl. die Musiklexika einschließlich des F. S. Gaßner'schen. Hanslick, „Geschichte des Concertwesens“ in Wien, passim London, „Beethovenalbum“ S. 188. C. F. Pohl, „Die Gesellschaft der Musikfreunde des oest. Kaiserstaates“ [1871], S. 185. Rich. v. Perger, R. Hirschfeld und Mandyczewski, „Geschichte der Gesellschaft der Musikfreunde“ [1912].)

Jos. Böhm's Bildnis ist von J. Kriehuber auf Stein gezeichnet worden.

**Böhmsche Theatergesellschaft in Bonn.** Nach dem Tode des Kurfürsten Max Friedrich und der Theaterdirektorin Frau Großmann 1784 löste 1785 die Böhmsche Truppe die vorher tätig gewesene Großmann'sche ab. Auf die Böhmsche Truppe folgte 1787 für kurze Zeit die Klossche (Th.-R. I passim).

**Blumenstock.** Altwiener Gasthaus, noch heute wenigstens als Kaffeehaus bestehend, und zwar im Ballgäßchen, innere Stadt, alte Nr. 986 (1816 und früher Hausbesitzer Mathias Hawranek, jetzt Nr. 6, Kon-skriptionsnummer 72), im Volksmund „Blumenstöckl im Ballgassel“ genannt. Beethoven besuchte dieses Kaffeehaus sehr oft, worüber Schindler berichtet, der gleichfalls in Gesellschaft anderer „Josephiner“ hinkam. (Dazu meine Studie „Beethoven als Gasthausbesucher in Wien“ im neuen „Beethovenjahrbuch“, Bd. 2.) 1819 und 1820 dürfte Beethoven für kurze Zeit im Blumenstock gewohnt haben. Eine Eingabe Beethovens an den Magistrat vom 30. Oktober 1819 und ein Rekurs ans Appellationsgericht vom 7. Januar 1820 geben die Wohnung an „im Blumenstöckl“ mit näherer Angabe „neben dem Wiener Zeitungs-Comptoir“. Doch dürfte Frau Demel (siehe dort) das Aufräumen bei Beethoven besorgt haben.

**Bocklet,** Karl Maria v., Musiker, Geiger und Klavierspieler (geb. 1801 zu Prag, gest. 1881 zu Wien). Kam 1817 und 1823 in vorübergehende Verbindung mit Beethoven (Th.-R. IV, S. 15 und 465). Daß nicht Bocklet, sondern Würfel 1825 Beethovens B-Dur-Trio öffentlich vorge-tragen hat, geht aus Th.-R. V, S. 260 hervor. Die warme Empfehlung, die Beethoven dem jungen Bocklet an Steiner mitgegeben

hat, ist schon bei Seyfried „Beethovens Studien“, Anhang S. 35 mitgeteilt; Beethoven hielt den jungen Künstler nur für einen Virtuosen auf der Geige. (Siehe auch Breuning, „Aus dem Schwarzspanierhause“, S. 76). — Zur Lebensgeschichte Bocklets, Musiklexika, Hanslick, „Das Concertwesen in Wien“, und Th.-R.)

**Boer** (Otto de Boer), holländischer Maler und Musikdilettant (geb. Woudsend in Friesland 1797, gest. Leeunwarden 1856). Besuchte Beethoven, für dessen Musik er begeistert war, am 2. August 1825, wie man aus den Gesprächsbüchern entnehmen kann. Im Verlauf der Unterhaltung äußert de Boer den Wunsch, ein Bildnis Beethovens zu malen. Sicher blieb es bei der Absicht. (Vgl. „Studien und Skizzen zur Gemäldekunde“, Bd. IV, 1 und 2. Lieferung, S. 27f., wo die Veröffentlichung eines Konversationsheftes in Kersts „Erinnerungen“ benutzt ist. Vgl. auch Th.-R. V, S. 226 und: Canones.)

**Boldrini**, Carlo. Musikverleger, später Privatmann. Kam 1804 als Hilfskraft (Garzone) in die Kunsthandlung Artaria, wurde schon 1810 Teilhaber des Geschäftes, heiratete 1824 die Tochter des reichen Arztes Martini, der im Hause der Kunsthandlung wohnte. Damals trat er aus. (Freundliche Mitteilung des Hauses Artaria.) Einen Brief Beethovens an Boldrini vom 20. Dezember 1820 habe ich veröffentlicht in „Neue Wiener Musikzeitung“ (V. Kratochwills Verlag) vom September 1890. Fehlt in Kalischers Ausgabe. Bei Kastner mit unrichtiger Angabe des Erstdruckes. Faksimile einer Seite dieses Briefes in meinem „Beethoven“. Um 1820 stand Beethoven in starkem Verkehr mit Boldrini und Artaria, die ihm in Geldangelegenheiten behilflich waren, wie man aus diesem und anderen Briefen entnimmt. Boldrini wurde von Beethoven scherzweise „Falstaff“ genannt, wie Schuppanzigh. Wie dieser berühmte Geiger, war auch Boldrini ein beliebter Herr. Auf einem lebensgroßen Brustbild im städtischen Rollettmuseum zu Baden ist er denn auch wohlbeleibt dargestellt. (Herr Haus- und Hofarchivar Dr. Fritz Reinöhl teilt mir noch weiter gütigst mit, daß das Bildnis einen vornehmen Eindruck macht. „Gewinnende wohlwollende Physiognomie“, auf der Kehrseite der Vermerk „Joh. Ritter von Lampi 1851“). In den Gesprächsheften um 1820 ist gelegentlich von Boldrini die Rede. (Vgl. Walter Nohl I, S. 421, und Th.-R. IV, S. 196.) Boldrini starb nach Rollett 1850. Demnach dürfte das oben erwähnte Bildnis erst nach seinem Ableben vollendet worden sein; begonnen wurde es wohl bei Lebzeiten des Dargestellten. — Gemeinsam mit Artaria ließ Boldrini die Cholerakapelle bei und ein neues Armenhaus in Baden erbauen. (Nach H. Rollet, „Neue Beiträge zur Chronik der Stadt Baden III [1890], S. 69f.) In einem Beethovenschen Skizzenbuche von

1817 steht, wie ich vermute, ein Vermerk für die Druckerei „Poldrini 1817, mit inniger Empfindung, doch entschlossen wohl accentuirt sprechend vorgetragen“. Bezieht sich auf das Lied „Resignation“, das im März 1818 in der „Wiener Zeitschrift für Kunst usw.“ erschienen ist. (Vgl. Nottebohm II, „Beethoven“, S. 349f.)

**Bondi**, Clemente (geb. 1742 zu Mezzana, gest. Wien 1821). Dichter, der eine Zeitlang dem Jesuitenorden angehört hat noch kurz vor dessen Aufhebung. Eine Weile lebte er in Tirol, dann in Brünn als Bibliothekar und Erzieher der Söhne des Erzherzogs Ferdinand. Später war er in Wien bis 1816 Lehrer im Hofstaat der Kaiserin Maria Ludovica. Es ist sehr wahrscheinlich, daß er in Wien mit Beethoven zusammengekommen ist, da er dem Kreise Malfatti und Bertolini angehörte. Beethoven hat doch eine Kantate für Bertolini nach Bondis Text geschrieben. (Siehe bei: Bertolini und: Kantaten.)

**Bonn**, die berühmte Stadt am Rhein, in mehrfacher Beziehung durch ihre Geschichte, Kunstpflege und sonstige Kultur von hoher Bedeutung, ist für uns besonders wichtig dadurch, daß Beethoven dort geboren und erzogen wurde. Die Taufe fällt auf den 17. Dezember 1770. Über den Tag der Geburt herrscht Meinungsverschiedenheit (siehe bei: Geburtstag). Über die frühe Kindheit ist so gut wie nichts bekannt. Die Wohnungen, die von Beethovens bis Ende 1792 benutzt wurden, sind von Thayer und Deiters eingehend studiert worden. Jetzt ist die Forschung über Beethovens Bonner Zeit hauptsächlich in den Händen des Vereins Beethovenhaus, der 1889 gegründet wurde und sehr bald mit allerlei Veröffentlichungen und Konzerten auftrat. (Vgl. hauptsächlich: F. A. Schmidt und Knickenberg, „Das Beethovenhaus in Bonn“ [1911], und den „Bericht über die ersten fünfzehn Jahre“ des Vereinsbestandes von 1889—1904, überdies viele Konzertprogramme und die prächtigen Veröffentlichungen des jüngsten Jahrzehnts, die in der „Bibliotheca Beethoveniana“ verzeichnet sind. Über die Zustände in Alt-Bonn hatte schon Thayer reichlichen Stoff zusammengetragen und verarbeitet, und Ad. Sandberger und Schiedermair ergänzten das Material in dankenswerter Weise. Vieles auch bei Prod'homme, „La jeunesse de Beethoven“ [1921], wo [nach Sandberger] auch Robineaus Urteil über die Musik in Bonn von 1791 mitgeteilt ist. Sie sei „très bonne“ gewesen, was die sonstigen Urteile bestätigt, daß Bonn ein Hauptsitz der Musikpflege zur Kurfürstenzeit gewesen ist.) — Daß Beethoven 1789 an der Bonner Universität (diese war 1786 vom Kurfürsten Max Franz gegründet worden) immatrikuliert war, erfuhr man durch Ernst Bücken (siehe „Die Musik“, 2. Märzheft 1913). Die wichtigste Quelle für Beethovens Bonner Zeit, nämlich die Fischersche Hand-

schrift, ist vollständig mitgeteilt bei Th.-R. Bd. I (siehe überdies bei: Breuning, Anklänge an ältere Meister, Neeffe, Verwandte, Waldstein).

**Born**, Baronin, Schwester der Majorswitwe Baumgarten. Sie wohnte bei der Schwester in Wien zur Zeit, als der Neffe Karl bei Baumgarten in der Kost war (Th.-R. IV, S. 211, und Walt. Nohl, „Konv.-H.“ I, S. 329).

**Bossler**, Heinr. Philipp, Verleger in Speyer, brandenburgisch-onolzbachscher Rat. (Nur das Todesdatum: 1812 ist bekannt.) Bossler hat einige Jugendwerke Beethovens herausgegeben, so die drei Kurfürstensonaten von 1783 und in der „Blumenlese für Liebhaber“ im genannten Jahr ein Lied und ein Rondo. Das Lied „Schilderung eines Mädchens“ mit der ausdrücklichen Angabe „von Herrn Ludwig van Beethoven alt eilf Jahre“ (man weiß, daß die Altersangabe unrichtig war). Das Rondo, in C-Dur, hat keine Signatur, doch hat Max Friedländer (in „Musikbibliothek Peters“, 1899, S. 68f.) höchst wahrscheinlich gemacht, daß diese kleine Komposition, die unmittelbar auf das Lied folgt, ebenfalls von Beethoven her stammt. (Vgl. auch Th.-R. I nach Register.) Es ist anzunehmen, daß der junge Beethoven, der sicher durch Neeffe an Bossler empfohlen war, den Letztgenannten auch persönlich kennen gelernt hat. Ist doch in dem Junkerschen Brief, der am 23. November 1791 in Bosslers „Musikal. Correspondenz“ erschienen ist, darauf angespielt, daß Beethoven schon „Reisen“ gemacht hatte, als er Junker kennen lernte. Dabei denkt man ja sicher in erster Linie an die Wiener Reise von 1787 zu Mozart, aber wir müssen uns vorstellen, daß Speyer stromaufwärts von Bonn aus unschwer erreichbar gewesen, und dort befand sich Bosslers Verlag. Man kann vermuten, daß der junge Beethoven in seiner Bonner Zeit auch Mannheim besucht hätte, das ja am Wege nach Speyer lag (siehe bei: Reisen).

**Boucher**, Alexander (geb. 1778 zu Paris, gest. ebendort 1861), berühmter Geiger. Nach wiederholten vergeblichen Versuchen, Beethoven in Wien persönlich zu treffen, hatte Boucher am 29. April 1822 das Glück, mit dem Meister zusammenzutreffen. Ein Empfehlungsschreiben Goethes hatte bewirkt, was eine ganze Reihe anderer Empfehlungen nicht vermocht hatten. Diesem Besuch des Geigers Boucher bei Beethoven verdankt das kleine zweistimmige Musikstück vom 29. April 1822, das im Faksimile veröffentlicht ist, seine Entstehung. Diese Angelegenheit ist eingehend besprochen nach alten Quellen, die genau angegeben sind im II. Band meiner „Beethovenstudien“, S. 73ff. Die körperliche Ähnlichkeit Bouchers mit Napoleon I., die nicht anzuzweifeln ist, wird auch herangezogen durch J. Blaschke in dem Aufsatz „Napoleon I. und die Musik“ in der „Neuen Musikzeitung“, 20. August

1907. Nach den „Blättern aus der Gegenwart“ von 1845 erzählt P. L. die bekannte Begegnung mit Beethoven (in der „Wiener Sonn- und Montagszeitung“, 30. Juli 1923). In meinem „Beethoven“ ist das Musikstück abgedruckt.

**Bradamante** (siehe bei: Opernpläne).

**Brauchle** (wiederholt: Magister genannt) war Erzieher der jungen Erdödy in Jedlersee bei Wien. Er galt sehr viel bei der Gräfin und bei Beethoven, der so oft bei dieser verkehrte. Schindler erzählt nur nach Brauchle, oder dem Hörensagen eine höchst unwahrscheinliche Geschichte, daß Beethoven sich aus Liebesgram wegen Giulietta Guicciardi im Park zu Jedlersee habe erhungern wollen. Thayer hat längst nachgewiesen, wie einfältig diese Geschichte ist. Im Laufe der Jahre, die er bei Erdödy verbrachte, scheint Brauchle, der oft in Beethovens Briefen genannt wird, und auf den der Meister auch einen Kanon geschrieben hat, sich etwas oder auch sehr übernommen zu haben. An der düsteren Katastrophe in der Familie, die zur Verbannung der Gräfin aus Österreich führte, ist Brauchle jedenfalls beteiligt gewesen (vgl. Th.-R. Bd. II, III, IV und bei: Erdödy. Neueste Forschungen von Dr. G. Haupt).

**Braun**, Carl v. Braunthal, Schriftsteller (lebte 1802—1866). Er teilte 1840 in der „Süddeutschen Zeitung“ oder in der „Abendzeitung“ (Dresden, Leipzig 4. 1842, Nr. 3) Erinnerungen mit, die sich auf Beethoven beziehen, wie er in seinen letzten Jahren in einem kleinen Wiener Gasthaus verkehrte, und zwar „manchen Winterabend“. Die Gesprächshefte wurden benutzt, wohl auch die Skizzenbücher. „Bisweilen nahm er ein zweites stärkeres Heft aus seiner Herzentasche — ich meine die linke Brusttasche eines schlichten grauen Oberrocks, und schrieb mit halb geschlossenen Augen.“ Franz Schubert, zu dessen Bekanntenkreis Braun v. Braunthal gehörte, klärte ihn darüber auf, daß Beethoven so komponiere. Er trank Bier und rauchte aus einer langen Pfeife. (Ich verweise auf Ludw. Nohl, „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen“ S. 230ff., und auf Kerst, „Erinnerungen“ II, S. 276ff.)

**Braun**, Peter Freiherr v. (geb. 1758, gest. 1819 zu Wien), Staatsbeamter, dann Industrieller, der 1789 eine Seidenfabrik errichtete und sie dann mit Erfolg betrieb. Er wurde 1795 Baron, kaufte 1796 die Herrschaft Schönau bei Vöslau und wurde in jenem Jahre Hofbankier. 1801 kaufte er die Herrschaft Joslowitz in Mähren. Schon 1794 hatte er die beiden Hoftheater gepachtet, und diese leitete er vom 1. August jenes Jahres bis zum 25. Oktober 1806. C. v. Wurzbach nennt diese Jahre der Theaterverwaltung „die goldene Ära“ der verwalteten Bühnen. Braun fand übrigens eine sehr ungleiche Beurteilung als

Person und als Theaterpächter. Man ließ sogar eine Petition an den Kaiser gelangen, die gegen die Verpachtung der Bühnen gerichtet war. Nicolai hatte ihn 1784 „zu den größten Kennern der Musik unter den Liebhabern“ gerechnet. „Er schätzt besonders die Kompositionen des großen Philipp Em. Bach. Er hat freylich darin den zahlreichsten Theil des Publicums zu Wien wider sich . . .“, wo der Geschmack eine andere Richtung hatte. „Kozeluch und Steffan waren ihnen [dort] für das Klavier alles . . .“ Aus anderer Quelle erfährt man, daß Baron Braun selbst virtuoser Dilettant im Klavierspiel und Tonsetzer von Begabung gewesen. Jedenfalls haben wir ihn als tatkräftigen, hoch begabten Mann zu schätzen, der auch Beethovens Talent erkannte. Sonst hätte er nicht den „Fidelio“ zur Aufführung gebracht. Reichardt beurteilte ihn offenbar zu hart, wenn er ihn 1808 einen „Mann ohne Sinn und Geschmack für die Kunst“ nennt. Beethoven zerkriegte sich übrigens mit dem sehr einflußreichen, freilich geschäftlich denkenden Baron, von dem er nach dem geringen Erfolg des „Fidelio“ im Jahre 1805 die Partitur in brüsker Weise zurückverlangte. Er argwöhnte, in der Ablieferung seines Anteils benachteiligt zu sein. So erzählte Jos. Aug. Röckel wiederholt, der damals mit Braun und Beethoven als Sänger des Florestan in enge Berührung kommen mußte (Röckels Erzählungen sind oft gedruckt worden, u. a. bei Thayer, auch bei Kerst). Früher muß das Verhältnis Beethovens zu Braun ein freundliches gewesen sein. Spielte doch der Meister 1797 in der Rombergischen Akademie, die Braun veranstaltet hatte, widmete er doch der Baronin 1799 die Klaviersonate Op. 14 und noch 1801 die Hornsonate. (Dazu Th.-R. II passim. Zu Braun und seiner Theaterleitung auch die Lexika von Gerber, Gräffer, überdies Richard Wallaschek im IV. Bd. des Werkes „Die Theater Wiens“, 1909, S. 18f.) Wie sich Beethoven familiär über Braun aussprach, kann man einem Brief Kaspar Karl v. Beethovens an Breitkopf & Härtel vom 22. April 1802 entnehmen. Braun wird da „ein dummer und roher Mensch“ genannt (Th.-R. II, S. 112). Ein Brief Beethovens an Baron Braun befand sich etwa 1884 bei Kapellmeister Ad. Müller (1801—1886) in Wien. Kastner Nr. 124.

**Braun, Wenzel.** Name eines Bedienten Beethovens. Im Fischhoffschen Manuskript heißt es: „Mein letzt ausgetretener Bedienter heißt Wenzel Braun — ist am 17. Mai 1817 ausgetreten“ (A. Leitzmann: „Beethovens persönliche Aufzeichnungen“, Nr. 145). Er ist derselbe, der Beethoven im Frühling 1817 zu Nußdorf noch böse Streiche gespielt hat, wie der Meister in einem Schreiben an Frau Streicher klagte. Nach Schindler sei er Beethovens letzter Bediente gewesen.

**Braunhofer**, Anton, angesehener Arzt in Wien, der Beethoven in den Jahren 1820—1825 behandelte. Er gab wiederholt eingehende Verhaltensmaßregeln während der heftigen Gedärmerkrankung des Meisters im Winter 1824/25. Darüber geben die Gesprächshefte Auskunft, die schon bei Ludw. Nohl III, S. 577ff. und Th.-R. V passim und S. 192—195 benutzt sind. Siehe auch Schindler II, S. 112. Mit den Beziehungen zu Beethoven von 1820 hängt die Widmung des „Abendliedes unter dem gestirnten Himmel“ zusammen. Es scheint, daß Beethoven gratis behandelt wurde, obwohl er sich dem Arzt gegenüber zahlungspflichtig fühlte, so noch 1826 (dazu Th.-R. V, S. 285, und „Beethovenjahrbuch“, Bd. I, S. 76 und nach Register). Der Kanon: „Doktor, sperrt das Tor dem Tod“ ist Braunhofer gewidmet (siehe: Canones). In der Todeskrankheit kommt Braunhofer nicht mehr in Frage. Er ging nicht mehr ans Krankenlager (Schindler II, S. 132).

Nach J. J. Littrow, „Gemeinnütziger und erheiternder Hauskalender“ für 1827 und anderen Quellen wohnte Dr. Ant. Braunhofer, „Professor der allgemeinen Naturgeschichte und Technologie an der K. K. Wiener Universität“, am Bauernmarkt im Gundelhof Nr. 588. Bei F. H. Böckh wird er als Schriftsteller im Fach der Mineralogie angeführt.

**Breitkopf & Härtel**, das berühmte Leipziger Verlagshaus, das besonders für Beethoven von großer Bedeutung ist. Angefangen wurde schon 1719 durch Bernhard Christoph Breitkopf (lebte 1695 bis 1777) mit einer Buchdruckerei. Der Enkel Immanuel Breitkopf (lebte von 1719—1794) wurde 1745 Teilhaber des Geschäftes. Seine Verdienste um den Notendruck und den Musikalienhandel sind weit bekannt. Nach dem Ableben Immanuels übernahm sein zweiter Sohn Christoph Gottlob Breitkopf (lebte von 1750—1800) das Geschäft. Er verband sich mit Gottfried Christoph Härtel (lebte 1763 bis 25. Juli 1827), wonach die Firma Breitkopf & Härtel hieß. Damit sind wir in die Zeit Beethovens heraufgerückt, der von 1801—1815 mit der Firma in enger Verbindung stand. Der erste Brief des Meisters an den Verlag ist vom 22. April 1801 (faksimiliert im Jahrbuch „Der Bär“ für 1924, Bd. I), der letzte vom 10. März 1815.

In jener Zeit ist eine ganze Reihe großer und kleiner Werke von Beethoven bei Breitkopf & Härtel verlegt worden, so das C-Dur-Quintett Op. 29, das Sextett Op. 71, ein Klavierauszug aus „Fidelio“, die fünfte und sechste Symphonie, der „Egmont“, die „Chorfantasie“, die „C-Dur-Messe“ und anderes. Ein Hauptverdienst der Firma ist es aber, eine Gesamtausgabe der Werke Beethovens veranstaltet zu haben, deren Noten und Revisionsberichte zu den wichtigsten Hilfsmitteln der Beethovenforschung gehören.



(Zur Geschichte des Hauses Breitkopf & Härtel vgl. Osk. v. Hase: „Breitkopf und Härtel, Gedenkschrift und Arbeitsbericht“, Bd. I, 1917, und Bd. II, 1919. — Die Briefe Beethovens an die Firma wurden zuerst für den Verlag selbst gedruckt, zusammengestellt von La Mara [Privatdruck]. Seither sind mehrere weitere aufgefunden worden. Die Briefe Kaspar Karls v. Beethoven an Breitkopf & Härtel aus der Zeit von 1802—1805 gedruckt bei Th.-R. II, S. 610ff. — In der genannten Beethovenbiographie finden sich auch viele Briefe des Meisters an die Firma benutzt. Auch die Briefausgaben von Prelinger, Kalischer-Frimmel, E. Kastner und anderen. Vgl. auch W. Bode [Weimar]: „Die Tonkunst und Goethes Leben“ [1912].)

**Brentano, Clemens** (geb. 1778 zu Ehrenbreitstein, gest. 1842 zu Aschaffenburg). Berühmter Dichter der romantischen Zeit. Er kann mit Beethoven vielleicht schon vor 1811 in Verbindung. Es scheint, daß er ihn in einem Wiener Kaffeehaus aufgesucht hat. 1811 waren sie gleichzeitig in Teplitz. Clemens Brentano überfloß in seiner Art von Verehrung Beethovens. Eine Kantate auf den Tod der Königin Luise sollte von Beethoven komponiert werden. Die eigene Handschrift und eine Kopie wurden im Januar an Antonie Brentano nach Wien geschickt, und Beethoven erhielt das Original. Er hat auch einige Gedanken dazu skizziert, ohne den Plan wirklich auszuführen. (Hierzu Heinz Amelung: „Beethoven und die Brentanos“ in: „Tägliche Rundschau“, Berlin, 14. Mai 1921, wo auch ein Brief ohne Datum von Clemens Brentano an Beethoven mitgeteilt ist. Dadurch ist eine ältere Arbeit von Alfr. Christl. Kalischer im „Euphoriön“ vom Juni 1895 und dann wieder in Kalischer und Hirschberg, „Beethoven und Wien“, S. 217ff. überholt. In Frage kommt auch Max Unger, „Beethovens Badereisen von 1811 und 1812“ in: „Neue Musikzeitung“, Dezember 1917.)

**Brentano, Elisabeth (Bettina)**, (geb. Frankfurt a. M. 4. April 1785, gest. Berlin 20. Januar 1859). Tochter Peter Anton Brentanos und seiner Frau Maximiliane, geb. La Roche.

Bettina war eine der merkwürdigsten, sonderbarsten Erscheinungen in der Schriftstellerwelt der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in vieler Beziehung höchst fesselnd, ein freilich hysterisches Wesen, aber von großer Bildung und jederzeit in geistreicher Gesellschaft sich bewegend, wie es heißt, auch von körperlichen Reizen. Im Mai 1810 kam sie nach Wien, wo sie in der verwandten Familie des Hofrats von Birkenstock lebte und bald mit Beethoven bekannt wurde. Der Meister wurde von dem „Kinde“ Goethes angezogen, dies steht fest, auch wenn es sich als sicher herausstellt, daß er keine leidenschaftliche Liebe

zu ihr gefühlt hat. Bettina war damals mit Ludwig Joachim v. Arnim verlobt. Sehr bezeichnend für ihr etwas verstiegenes Wesen ist das, was Zelter an Goethe anfangs März 1811 schreibt: „Bettine hat am Sonntage vor acht Tagen Hochzeit machen wollen. Da hatten beyde einige Kleinigkeiten zu besorgen vergessen; zum Exempel sich anbieten zu lassen, eine Wohnung zu miethen, ein Bette anzuschaffen und dergleichen. Darüber muß nun die Sache, ich glaube gar bis nach Fasten, in statu quo bleiben.“ Beethoven kam oft zu Birkenstocks, und nach Bettinas Abreise von Wien schrieb er an Bettina mindestens einen Brief. Bettina hat dann aber drei Briefe als Sendungen von Beethoven veröffentlicht. Daran knüpften sich langwierige Streitigkeiten, die wohl damit ihren Abschluß finden, daß man nun weiß, es sei nur einer der Briefe in der Urschrift gesehen worden, die beiden anderen sind entweder ganz oder größtenteils von Bettina erfunden. Ganz klar ist es heute für alle, die nicht durch Familienzusammengehörigkeit gebunden waren, wie z. B. Hermann Grimm, daß Bettina zwar über eine nicht gewöhnliche dichterische Begabung verfügte, aber ihrer Anlage nach zu irgendwelcher geschichtswissenschaftlichen Veröffentlichung nicht tauglich war. Jedes Wort, das sie sagte oder schrieb, ist höchstens als ungefähr richtig zu bewerten, also auch das, was sie 1852 dem russischen Forscher Lenz und später dem Amerikaner Al. W. Thayer erzählte, besonders aber, was sie an Goethe und Pückler-Muskau schrieb (siehe Lenz, „Beethoven, eine Kunststudie“ I, S. 145, und Th.-R. III nach Register).

Auf die Briefangelegenheit wird an dieser Stelle nicht weiter eingegangen. Wird sie doch in allen Briefsammlungen mit oder ohne scharfe Kritik behandelt. — Bettinen begegnen wir in der, wie man weiß, heute schon überaus heimtückisch verzweigten Goetheliteratur unzählige Male (dazu viele Nachweise im „Goethejahrbuch“ und neuestens in: „Der Bär“ 1925). — Das Geburtsjahr ist einmal ohne zwingende Gründe mit 1788 statt 1785 angenommen worden (siehe Reinh. Steig, „Bettina, Auszüge aus den Werken Bettinas“, in der „Deutschen Rundschau“ vom August 1892). Ludwig Geiger hat die Angelegenheit nach dem Taufbuch der katholischen Stadtpfarre zu Frankfurt a. M. wieder in Ordnung gebracht, und zwar in dem Aufsatz: „Wann ist Bettina geboren“ („Münchener allgemeine Zeitung“ vom 14. Juni 1894, Beil., Nr. 135). Bei Goedecke im „Grundriß“, in der „allgemeinen deutschen Biographie“ und in vielen anderen Nachschlagebüchern sind die richtigen Daten zu finden. Des besonderen auf die Zeit von 1810 auf 1811 beziehen sich der Aufsatz von Reinh. Steig: „Achim und Bettina v. Arnims Verheiratung“ in der „Deutschen Rundschau“ vom Januar

1904 (S. 124—130) und H. Brunner, „Ludwig Emil Grimm als Schüler der Münchener Akademie (seit 1809), aus den Lebenserinnerungen eines Künstlers“, in der Beilage zur „Münchener Allgemeinen Zeitung“ vom 28. März 1907, Nr. 73, in neuerer Zeit Albert Leitzmann in: „Deutsche Revue“, Jahr XLIII, Februar 1918, S. 109ff. Jul. Zeitler, „Goethe-handbuch“ I, S. III f. (1916).

Ein Gedicht, das Beethoven angeblich auf Bettina gemacht haben soll, ist nicht echt. Ich konnte es 1909 in der alten Urschrift sehen, die gewiß nicht von Beethovens Hand war. — Bettina kann als Anregerin zu Beethovens Reisen in die böhmischen Bäder gelten (hierzu: „Beethovenforschung“, Heft 10).

Bettina Brentano-Arnim war nicht die „unsterbliche Geliebte“ Beethovens (hierzu Max Unger, „Auf Spuren von Beethovens Unsterblicher Geliebter“, Heft 37 der Reihe „Musikalisches Magazin“ (Langensalza, H. Beyer), 1911, Frimmel, „Beethovens unsterbliche Geliebte“ in: „Bühne und Welt“ (Leipzig, Georg Wigand), Februar 1912, und Alb. Leitzmann, „Beethoven und Bettina“ in: „Neue Revue“ vom Februar 1918. Vgl. auch „Die Musik“ III, S. 376ff. — Als wenig bekannte Schrift sei noch angeführt G. J. Kern, „Karl Blechens Ende und Bettina von Arnim“ in der Zeitschrift „Kunst und Künstler“ (Jahr IX, Heft 1, Oktober 1910).

**Brentano, Franz**, Dominik Maria Josef (geb. 1765 zu Frankfurt a. M., gest. ebendort 1844). Großhändler, eine Zeitlang Schöffe und Senator zu Frankfurt. Er vermählte sich 1798 mit Antonia Josefa Edlen v. Birkenstock, der Tochter des Hofrats v. Melchior von Birkenstock. Antonia (1780 zu Wien geboren) zog nach ihrer Verheiratung nach Frankfurt. Als Vater Birkenstock 1809 schwer erkrankte, kamen Brentanos nach Wien, wo sie dann nach dem Ableben des alten Hofrats (dieses erfolgte am 30. Oktober 1809) drei Jahre verblieben. Jedenfalls fällt in jene Zeit der häufigste Verkehr mit Beethoven.

Franz Brentano hat dem Meister wiederholt in Geldverlegenheiten ausgeholfen. Beethoven nannte Brentanos Schindlern gegenüber „seine besten Freunde in der Welt“ (vgl. Schindler II, S. 45 f.). Er wurde von ihnen niemals an seine Verpflichtungen erinnert, auch nicht, als Franz Brentano die Zahlung Simrocks in Bonn für die große Messe und anderes vorgeschossen hatte. Beethoven hat die Schuld, sobald er nur konnte, selbst abgetragen. — Das Stielerische Beethovenbildnis ist auf Veranlassung der Brentanos gemalt worden.

Mit den Eltern kam auch die kleine Maximiliane, „Maxe“ genannt, nach Wien, gegen die sich Beethoven freundlich erwies. Sie war zehn Jahre alt (ist geboren 1802), als ihr der Meister „zur Auf-

munterung im Klavierspielen“ das kleine „Trio in einem Satze“ aus B-Dur widmete (Thayer, „Chronol. Verz.“, Nr. 173, Breitkopf & Härtel V, S. 127). Noch 1821 denkt er an Maxe, welcher die Klaviersonate Op. 109 dediziert wurde (Thayer, „Chron. Verz.“, Nr. 227). Maximiliane war Schülerin des jüngeren Rust (vgl. Er. Prieger, „Fried. W. Rust, ein Vorgänger Beethovens“ [1894], S. 6). Mit Widmung an Antonie Brentano sind später die 33 Variationen über einen Walzer von Diabelli erschienen.

(Zu Franz Brentano und den sonst genannten Mitgliedern der Familie vgl. R. Jung, „Goethes Briefwechsel mit Antonie Brentano“ [1896], wo auch eine Stammtafel der Familie zu finden ist, ferner Th.-R. Bd. III und IV, besonders III, S. 214ff. Daneben auch Ludwig Nohl, „Die Beethovenfeier“ [1871], S. 57, und Leopold Schmidt, „Beethovenbriefe an Nik. Simrock usw.“ [1909].) — Ein sonst übersehener Brief Beethovens an Brentano befindet sich in Köln („Zeitschrift f. Musikwissenschaft“, April 1920). — Antonia Brentano spielte eine wichtige Rolle, als Beethoven seinen Neffen Karl zu Sailer nach Regensburg schicken wollte (1819). Hierzu Ad. Sandberger, „Beethoven-Aufsätze“ (München, Drei-Maskenverlag 1924). Vgl. auch Dr. M. Bauer, „Geist und Leben im alten und neuen Frankfurt“ (1918).

**Brentano**, Sophie (geb. 1776 zu Ehrenbreitstein, gest. zu Osmannstedt 19. September 1800). Sie war als Herbersteins Braut lange in Wien gewesen (Thayer nach O. Jahn). Ihr vorzeitiger Tod vereitelte die Vermählung. Beethoven hat sie möglicherweise noch in der Bonner Zeit oder später im Birkenstockschen Hause zu Wien kennen gelernt.

**Breuning**. Die Familie v. Breuning hatte in Bonn für Beethovens Jugend große Wichtigkeit. Die Bekanntschaft mit dem jungen Künstler dürfte um 1783 begonnen haben. Darüber herrscht keine völlige Sicherheit, doch ergibt sich diese Zeitbestimmung als höchst wahrscheinlich, wenn alles beachtet wird, was die Quellen sagen. In der Riemannschen Neuausgabe des Thayerschen „Beethoven“ (I, S. 221 ff.) ist zusammengestellt, was zur Sache gehört einschließlich der Angaben aus der Familie Wegeler. (Siehe bei: Wegeler.)

Der alte kurfürstliche Hofrat Josef v. Breuning war 1777 beim großen Brande des Schlosses in Bonn in pflichtgetreuer Tätigkeit, als er wichtige Akten retten wollte, umgekommen. Seine Witwe Helene, eine geborene Kerich, lebte nun mit ihren vier Kindern, die, wenn auch alle etwas jünger als Beethoven, ihm doch im Alter sehr nahestanden, in Bonn nur gelegentlich in Kerpen und in Beul (jetzt Neuenahr) bei Verwandten. In Bonn bewohnten Breunings das alte Familienhaus auf dem Münsterplatz, wo die Leitung der Familie vom Kanonikus Joh. Lorenz v. Breuning nach dem Tode des Hofrats Josef

übernommen wurde. Zu diesem Zwecke war er aus Neuß nach Bonn gezogen. Dort starb er im Alter von 58 Jahren 1796. Demnach muß der junge Beethoven ihn wohl gekannt haben. Auch der Ohm in Kerpen, Joh. Phil. v. Breuning, der „ein gescheidter und äußerst liebenswürdiger Mann“ war, „dessen Haus durch seine unvergleichliche Gastfreundlichkeit zum erkorenen allsommerlichen Tummelplatze der gesamten Familie und ihrer Freunde — darunter auch seiner Zeit Beethoven, der dann in der Kirche dort oftmals die Orgel spielte — bis an sein Lebensende ward“. Joh. Phil. v. Breuning starb 1832\*). Die vier Kinder der Witwe Breuning waren folgende: Christoph, geb. 1773, Eleonore, geb. 1771, Stefan („Steffen“ genannt), geb. 1774, und Lorenz („Lenz“), der als Nachgeborener 1777 folgte. In der wohlhabenden, angesehenen, gebildeten Familie verkehrten begreiflicherweise Studiengenossen der jungen Leute, u. a. auch Franz G. Wegeler, der unsern Beethoven ins Haus brachte, als man für Eleonoren und Lenz einen Klavierlehrer brauchte. Witwe Breuning wurde für das heranwachsende Jüngelchen bald eine Beschützerin, „eine zweite Mutter“. Wie Beethoven später schrieb, verstand sie es, „die Insekten von den Blüten abzuhalten“. Im Gegensatz zu dem oft ungemütlichen Familienleben mit dem trunksüchtigen Vater in Beethovens damaligem Heim war das Leben bei Breunings für den jungen Beethoven erfreulich, wohltuend. Wegeler in den „Biographischen Notizen“ (S. 9) versetzt die Bekanntschaft Beethovens mit der damals neuen deutschen Literatur in jene Zeit des Verkehrs bei Breunings. Dort entstand auch der allbekannte Schattenriß Beethovens, den Nesen geschnitten hat. Von den jungen Breunings wurden zwei Juristen: Christoph und Steffen. Die Familie übte lebhaft Musik. Zugleich mit Steffen lernte Beethoven beim alten Ries das Geigenspiel. Lenz wurde später Mediziner, ebenso wie der ältere Hausgenosse F. G. Wegeler Arzt wurde. Als später Lenz mit Steffen v. Breuning nach Wien gezogen war, 1794, genoß er neuerlich Beethovens Unterricht. Die innige Freundschaft mit Lenz dauerte aus bis zum Ableben des jungen Mediziners, der im Herbst 1797 nach Bonn zurückgekehrt war und dort im Frühling 1798 starb, erst 21 Jahre alt. — Steffen vollendete seine juristischen Studien in Bonn, kam dann in Dienste des deutschen Ordens nach Mergentheim, dann nach Wien in den Hofkriegsrat. Am 23. November schreibt er noch aus Mergentheim. 1800 war er schon in Wien. B. schreibt aus Wien „Steffen Breuning ist nun hier und wir sind fast täglich

\*) In den obigen Angaben folge ich zumeist dem Buch: „Aus dem Schwarzschanierhause“ von Gerh. v. Breuning (Wien 1874) und dem neuen Buch „Der junge Beethoven“ von Ludwig Schliedermair (Leipzig 1925).

zusammen . . .“ (Wegeler-Ries, „Notizen“ S. 26 u. Nachtr. S. 19 f.) Schon 1818 wurde er dort Hofrat. Noch in Bonn mochte der bedeutende Altersunterschied von rund vier Jahren und die Verschiedenheit der Laufbahnen einem eng freundschaftlichen Verhältnis zwischen Beethoven und Steffen ein wenig im Wege gestanden haben, mag aber mit den Jahren weniger fühlbar geworden sein. In Wien herrschte lange das beste Einvernehmen zwischen Steffen und dem Komponisten. Doch waren beide von heftiger Gemütsart, und es gab mehrmals arge Streitigkeiten, so z. B. 1803 ein ernstliches Zerwürfnis, allerdings von kurzer Dauer. Im Juli 1804 erfolgte die vollkommene Aussöhnung (Ries, „Notizen“ S. 129). Jedenfalls tiefer ging ein Riß in der Freundschaft, der durch eine Angelegenheit des Künstlerbruders Karl v. Beethoven veranlaßt war. Erst spät erfolgte eine vielleicht allmähliche Aussöhnung, die erst vom Sommer 1825 an deutlich wird. Die alte Freundschaft lebte nun wieder auf und dauerte aus bis zum Ableben der beiden. Kurz nach Beethovens Heimgang (26. März 1827) starb auch Steffen, und zwar am 4. Juni 1827.

Die Anlässe zu den Zerwürfnissen waren aber die: Als Beethoven 1803 im Roten Haus wohnte, zugleich mit Steffen, und als er der Einfachheit halber in Steffens Wohnung ziehen wollte, hatte er vergessen, seine eigene Wohnung zu kündigen. Breuning machte Vorwürfe. Es kam zu einem erbitterten Wortwechsel und zu beleidigenden Äußerungen. Doch ist schon 1804, das scheint das richtige Jahr zu sein, wieder die Versöhnung erfolgt. (Ries, „Notizen“ S. 112 f., 130—132.) Dann war es vermutlich 1809, was freilich nicht sicher ist, oder später, gewiß aber vor der Todeskrankheit des Bruders Kaspar Karl, 1815, daß Beethoven die Unvorsichtigkeit beging, dem Bruder Kaspar Karl eine Verdächtigung durch Steffen Breuning mitzuteilen, die den Bruder tief verletzen mußte. Es kam zu einem recht peinlichen, gröblichen Her und Hin, in welchem auch offene Schimpfereien und Drohbriefe Kaspars beim Portier des Hofkriegsrates abgegeben wurden. (Hierzu: Schindler II, S. 128 ff., Breuning, „Aus dem Schwarzspanierhause“ S. 47, Th.-R. II, S. 344 f., und III, S. 520, wo übrigens diese beiden Zerwürfnisse vermengt zu sein scheinen. Die Sache läßt sich nicht ohne lange Abhandlung erörtern, die an dieser Stelle nicht beabsichtigt ist.) Eine der Versöhnungen, vermutlich ist es die nach dem großen Riß in der Freundschaft, schloß damit, daß Beethoven die Miniatur von Horneman aus dem Jahre 1802 oder 1803 einem rührenden Brief beifügte. „Mein Porträt war Dir schon lange [!] bestimmt; Du weißt es ja, daß ich es immer jemandem bestimmt hatte“, so heißt es u. a. darin. Das genaue Datum der Aus-

söhnung ist unbekannt. Doch ist es sicher, daß jahrelang kein freundschaftlicher Verkehr nachweisbar ist, und daß erst nach einem zufälligen Zusammentreffen im August 1825 beide Freunde sich gewissermaßen wiederfanden. Steffen hatte unterdessen geheiratet, und zwar 1808 die Tochter Julie des Stabsfeldarztes Gerhard von Vering, in dessen musikliebendem Hause Beethoven schon „um 1800“ „heimisch“ gewesen (Breuning, S. 21 ff.). Nach kurzem Eheglück starb die junge Frau schon 1809. Vor jenem traurigen Ereignis hatte Beethoven noch oft mit der Frau v. Breuning vierhändig gespielt und auf Breunings Brodmannschem Klavier phantasiert. In zweiter Ehe nahm Steffen das Fräulein Constanze Ruschowitz zur Frau, und auch diese erwies sich dem Meister gegenüber freundschaftlich. Steffen begegnet uns in den letzten Jahren des Meisters oft als Förderer und Berater Beethovens, besonders in der Vormundschaftsangelegenheit, der die Familie bis zur Zeit seiner letzten Krankheit auch wiederholt besuchte und mit ihr Spaziergänge unternahm. Das Söhnchen Gerhard (geb. 28. August 1813) wurde sogar der Liebling des kranken Meisters, der von ihm des lebhaften Wesens wegen den Beinamen „Ariel“ (in Erinnerung an den Luftgeist Ariel im „Sturm“ von Shakespeare) erhielt, oder auch seiner Anhänglichkeit an den Vater wegen „Hosenknopf“ genannt wurde. Als etwa 14jähriger Junge war er schon erwachsen genug, um Beethovens Größe und Bedeutung wenigstens zu ahnen. Mit größter Aufmerksamkeit prägte er sich alles ein, was er gelegentlich der fast täglichen Besuche bei Beethoven im Schwarzspanierhause sah und hörte. Nach Jahren hat er diese Beobachtungen veröffentlicht in dem Büchlein: „Aus dem Schwarzspanierhause“ (1870), das, von dem etwas mißglückten und stellenweise unklaren Deutsch abgesehen, eine wichtige Quelle für Beethovens Lebensgeschichte geworden ist. Gerhard v. Breuning war in seiner besten Zeit ein gesuchter Arzt in Wien, der nicht ungern mit seinen Beethovenerinnerungen prunkte und gewöhnlich in den Konzerten zu sehen war, die Beethovensche Kompositionen brachten. Ich habe ihn wiederholt in seiner Wohnung auf der Seilerstätte besucht und dort mit ihm manche Beethovenangelegenheit besprochen. Er starb 1892.

Neben der bedeutsamen Literatur, die oben genannt wurde, ist auch zu vergleichen, was Kalischer aus den späten Gesprächsheften über den Knaben Gerhard mitgeteilt hat in der Sonntagsbeilage der „Vossischen Zeitung“ vom 7. Juni 1891 („Beethovens Ariel und Hosenknopf“). Feuilletonistisch gehalten ist der übrigens wertvolle nachgelassene Aufsatz von Ludwig Nohl: „Beethovens Freund Steffen“ in Nr. 14 und 15 von „Neue Illustrierte Zeitung“, Wien 1886. Siehe auch bei F. Wegeler.

(Mehrere Bildnisse Steffens und Porträte anderer Familienmitglieder waren 1920 im Wiener Rathaus in der Beethovenausstellung zu sehen, ausgestellt vom Enkel des Beethoven-Steffens, von Dr. Stefan Breuning in Wien). —

Über Lorchen v. Breuning siehe bei: Stammbuch. Ein wichtiger Brief Beethovens an Eleonore aus dem Jahr 1793 ist bekannt. 12 Variationen über Mozart, „Se vuol ballare“ sind Eleonoren gewidmet.

**Bridgetower**, George Polgreen, geb. vermutlich 1779 zu Biala in Galizien, gest. 1860 zu Peckham (London), hochgeschätzter Geiger. Schindler hielt ihn irrtümlicherweise für einen Schiffskapitän. Schon 1789 und 1790 konzertierte der junge Mann in Paris und London. Der damalige Prinz v. Wales, später König Georg IV., nahm ihn in seine Kapelle als ersten Violinspieler auf. Im Jahre 1802 erhielt er Urlaub, um seine Mutter in Dresden zu besuchen, um dort zu konzertieren und dann in Wien einige Monate zu verweilen. Vom österreichischen Adel wurde er freundlichst aufgenommen. Er spielte auch in Konzerten. Durch den Fürsten Lichnowski wurde er mit Beethoven persönlich bekannt gemacht, Graf Moritz Dietrichstein vermittelte viele andere Bekanntschaften. Beethoven schrieb für den wohlgebauten, lebhaften Mulatten seine A-Moll-Sonate, die er ihm auch widmen wollte, die aber dann dem Virtuosen Rud. Kreuzer zugeeignet wurde als Op. 47. Mr. Thirlwall behauptete, diese tatsächliche Widmung sei auf ein Zerwürfnis mit Bridgetower zurückzuführen, und ein französischer Tonkünstler hätte behauptet, ein Hauptmotiv (aus dem ersten Allegro, Schlußgruppe) sei aus einem schon früher erschienenen Werk R. Kreuzers entlehnt (nach Czerny). Ich habe bisher vergebens nach dem Vorbild bei Kreuzer gesucht und auch durch die freundlichen Bemühungen der Geigenvirtuosin Frl. Grete Kolbe noch keine Aufklärung erhalten. In einem der Konzerte vom Mai 1803 wurde die Sonate zum erstenmal öffentlich gespielt, wahrscheinlich am 24. Mai. Ries (S. 82) teilte vieles über die eilige Herstellung der Sonate mit, auch darüber, daß Bridgetower den langsamen Satz mit den Variationen im Konzert aus Beethovens Handschrift spielen mußte, „weil keine Zeit zum Abschreiben war. Hingegen war das letzte Allegro in  $\frac{6}{8}$  A-Dur in der Violin- und Klavierstimme sehr schön abgeschrieben, weil es ursprünglich zu der ersten Sonate (Op. 30) in A-Dur mit Violine, welche dem Kaiser Alexander dediziert ist, gehörte“. (Siehe bei: Kreuzersonate.) Vieles bei Th.-R. II, S. 389 bis 399. Vgl. auch „The musical Times“ vom Mai 1908 und die „Neue freie Presse“ vom 31. Mai jenes Jahres. Fr(immel).



**Briefe** von Beethoven sind gegen 2000 erhalten, von denen die meisten gedruckt sind, und zwar viele wiederholt. Über den großen Ausgaben Beethovenscher Briefe scheint aber ein eigener Unstern zu walten. Manches aus den bisherigen Gesamtausgaben ist ja wertvoll, brauchbar, vieles aber verfehlt, mißglückt. Fast zu gleicher Zeit sind die Wiener und Berliner Ausgabe begonnen worden. Prelingers Wiener Ausgabe, in vielen Zeitabschnitten wohl vorbereitet, blieb ohne erläuternde Bemerkungen, das Vorwort des ersten Bandes stammt aus dem September 1906. Der fünfte Band mit Nachträgen verschiedener Art erhielt sein Vorwort im November 1910. Die Mängel der ersten Anlage blieben begreiflicherweise auch beim Abschluß noch fühlbar, wie sehr auch Prelingers Kenntnisse und Bemühungen anzuerkennen sind. Kalischers Berliner Ausgabe war weniger ausgereift und strotzte von geradewegs einfältigen Kommentaren. Vollständigkeit war bei der Hast des Beginnens nicht zu erwarten, und recht auffallende Wiederholungen derselben Briefe mit verschiedener Kommentierung störten um so mehr, als der Herausgeber sehr hochtrabend auftrat. Eine zweite verbesserte Auflage wurde mir selbst nach Kalischers Ableben aufgetragen. Ich lieferte den 2. und 3. Band für geringe Entlohnung. Die zweite Auflage des 1. Bandes war noch von Kalischer besorgt worden. Für die Bände 4 und 5 konnte ich keine befriedigende Vereinbarung mit dem Berliner Verlag finden, so daß die zweite reichlich vermehrte und verbesserte Auflage also unvollendet geblieben ist.

Die kleine Gesamtausgabe des fleißigen Emerich Kastner (Leipzig, Max Hesse, 1910) bot zwar einen gewissen Ersatz für die verunglückten großen Ausgaben, doch verzichtete sie auf jede wissenschaftliche Begründung der Reihenfolge, auf diplomatisch getreue Wiedergabe der Briefe, auf alle Erläuterungen und auf noch anderes, so daß man auch sie nicht als die richtige Gesamtausgabe hinstellen darf (auch nicht in der Form der zweiten Auflage), so handlich und bequem übersichtlich sie auch sonst gewesen sein mag. An Vollständigkeit geht sie in dankenswerter Weise über die Berliner Gesamtausgabe hinaus.

Die Veröffentlichungen einzelner Briefgruppen sind der Forschung zumeist willkommen, z. B. solche wie die von Dr. Leopold Schmidt, von Dr. Max Unger, um nur einiges aus neuester Zeit anzuführen, und einzelne neu aufgefundene Beethovenbriefe werden stets mit Freuden begrüßt, aber dabei ist doch der Gesamtstoff so zersplittert, daß das Aufsuchen eines einzelnen Briefes gewöhnlich höchst zeitraubend und oft nur vom besonderen Fachmann überhaupt ausführbar ist.

Verfrüht wäre es, jetzt, im Frühling 1926, da noch nicht einmal die

neue als vollständig beabsichtigte Ausgabe von Max Unger begonnen ist, noch dazu in dem knapp zusammenfassenden Abschnitt eines Handbuchs Abhilfe schaffen zu wollen. Eine wichtige Erleichterung wurde durch Kastners Zusammenstellung der Briefanfänge geboten im II. Band meines Beethovenjahrbuches. Nun sind aber schon wieder viele Dutzende neu aufgefundener Briefe bekannt geworden, deren Einordnung in die früheren Listen erst zu unternehmen ist. Die augenblickliche Lage ist der Sache nicht günstig.

Beethoven als Briefschreiber wäre an und für sich ein ausgedehntes Kapitel. Man mag den Gegensatz festhalten, der durchschnittlich festzustellen ist, zwischen der Sorglosigkeit, mit der Beethoven seine Briefe abfaßte, und der Sorgfalt, die er an seine Musikwerke wendete. Die Sorglosigkeit im Briefschreiben bezieht sich aufs Gedankliche mit erstaunlichen Zerstreutheiten und auf die Schrift, deren Flüchtigkeit allbekannt ist (siehe bei: Schrift). Niemand hat wohl an der starken Entgleisung vorbeigelesen, wonach im ersten Brief an Amenda dieser Freund von zweien der „dritte“ genannt wird. Ausgelassene Buchstaben und Worte sind nicht selten. Zumeist ist die Sprache und Ausdrucksweise in Beethovens Briefen höchst ungepflegt. Mitteilungen über Musik begegnen uns selten, doch bieten für die Erkenntnis des Lebensganges Beethovens seine vielen Briefe hochwichtige Behelfe. Das Textschreiben ging dem Meister nicht ebenso von der Hand wie das Notenschreiben. „Im Kopfe mache ich öfter die Antwort; doch wenn ich sie niederschreiben will, werfe ich meistens die Feder weg, weil ich nicht so zu schreiben imstande bin, wie ich fühle“ (Brief an Wegeler vom 7. Dezember 1826). — Hie und da, wenn der Humor durchbrach, lieferte der Meister geradewegs köstliche Bemerkungen in seinen Zetteln und Briefen.

(Zur Literatur über Beethovens Briefe vgl. Frimmel, „Beethoven“, 6. Aufl., S. 88, derselbe in der Zeitschrift „Der Merker“ vom 10. Dez. 1909. und Kastner-Frimmel, „Bibliotheca Beethoveniana“ passim.

**Broadwood**, Thomas. Weitberühmte Pianofortefabrik in London, die schon 1732 durch den Schweizer Burkhard Tschudi (Shudi) begründet worden war und zur Zeit des reifen Beethoven die kräftigsten Klaviere baute. 1818 schenkte die Firma ein vorzügliches Instrument an Meister Beethoven.

(Vgl.: Klaviere.)

**Browne** (vermutlich Johann Georg), Graf v. Wie es scheint, ein naher Verwandter des allbekannten Feldzeugmeisters Grafen Georg Browne, dessen Tod schon 1794 fällt. Der Graf Browne, mit dem und dessen Gemahlin, einer geborenen Vietinghoff, Beethoven in

enger Verbindung stand, und zwar um 1800, dürfte jener sein, der als Graf Johann Georg Browne 1804 und noch später als Besitzer des Hauses Nr. 1052 der „Sailerstadt“ und des Hauses 1274 auf der Wasserkunstbastei genannt wird (in Grosbauer, „Vollständiges Verzeichnis“ aller Häusereigentümer, 1804, und in Gutjahrs Verzeichnis). Dieser Browne kommt im Hof- und Staatsschematismus aus den Jahren um 1800 nicht vor und dürfte russischer Staatsbürger gewesen sein. Wenigstens wird er in der Widmungsinschrift der Beethovenschen Streichtrios Op. 9 genannt als „Comte de Browne, Brigadier au Service de S. M. J. de toutes les Russies“ (das schlechte Französische mag ihn belustigt haben). In derselben Widmung nennt ihn Beethoven den „premier Mécène de sa Muse“ (1798). Das war gewiß sehr gut gemeint, aber nicht richtig. Denn Beethoven hat den Grafen Browne sicher erst in Wien kennen gelernt, und im Mäzenatentum waren ihm schon mehrere andere vorangegangen. Indes hat Beethoven sicher im Browneschen Kreis viele Förderung erfahren. „L'auteur, vivement pénétré de Votre munificence aussi délicate que libérale“, sagt Beethoven, womit deutlich auf Geschenke angespielt wird, die vom Grafen gekommen waren. Man kann ja dabei an das Reitpferd denken, das Beethoven von Browne erhalten hat (F. Ries, seit 1801 in Wien, erzählt davon wohl nach dem Hörensagen). Ries erzählt aber auch eigene Erlebnisse. Er teilt mit: „Beethoven verschaffte mir ein Engagement als Clavierspieler beim Grafen Browne. Dieser hielt sich lange Zeit in Baden bei Wien auf, wo ich häufig abends Beethovensche Sachen, theils von den Noten, theils auswendig vor einer Versammlung von gewaltigen Beethovenianern spielen mußte.“ Er improvisierte einmal einen Marsch, den er für eine Arbeit Beethovens ausgab, und erregte Entzücken. „Unglücklicher Weise kam Beethoven selbst den nächsten Tag nach Baden.“ Da geriet nun Ries begreiflicher Weise in Verlegenheit, und er mußte Beethoven ins Vertrauen ziehen. „Beethoven nahm zu meinem Glücke die Sache sehr gut auf.“ Aber die Wiederholung des Marsches gelang nicht eben gut. Die Aufklärung des Zusammenhangs erregte Gelächter. Später sagte Beethoven zu Ries: „Sehen Sie, lieber Ries! das sind die großen Kenner, welche jede Musik so richtig und so scharf beurteilen wollen. Man gebe ihnen nur den Namen ihres Lieblings, mehr brauchen sie nicht“ („Biogr. Notizen“, S. 10f.). „Dieser Marsch veranlaßte übrigens das Gute, daß Graf Browne gleich die Komposition dreier Märsche zu vier Händen, welche der Fürstin Esterhazy gewidmet wurden (Op. 45) von Beethoven beehrte.“ Wieder bei Browne war es (so erzählt Ries weiter), als beim Spielen der erwähnten Märsche der Graf P. (ohne Zweifel Palfy) so

laut sprach, daß Beethoven das Musizieren abbrach, aufsprang und ganz laut sagte, „für solche Schweine spiele ich nicht“. Überdies erzählt Ries eine oft abgedruckte Geschichte mit einem kleinen Fehler, den Ries im Spiel begangen, und den Beethoven durch einen Tupfer auf den Kopf des Spielers bestrafte. Die Fürstin L. (der Name muß sehr lang gewesen sein, etwa Liechtenstein, denn es sind zwölf Punkte nach dem L. zu zählen) beobachtete nun Beethovens eigenes Spiel (es war die D-Moll-Sonate gewählt worden), und als er im 54. Takt falsch spielte, erhielt er von der Fürstin „einige nicht gar sanfte Schläge an den Kopf“. Endlich erzählt Ries auch die Begebenheit mit dem Reitpferd. „Beethoven war in vielen Sachen sehr vergeßlich. Einst hatte er für die Dedikation der Variationen in A-Dur Nr. 5 über ein russisches Lied vom Grafen Browne eine schönes Reitpferd zum Geschenk erhalten. Er ritt es einigemal, vergaß es aber bald darauf.“ (Siehe bei: Pferd.) Vorübergehend wurde Ries durch den Grafen Browne in dessen vergnügungssüchtiges Leben mit hineingerissen („Notizen“ S. 117), was Beethoven bemerkte. Die erwähnten Variationen sind die 12 ohne Opuszahl, die als neu erschienen am 29. April 1797 in der „Wiener Zeitung“ angekündigt wurden (nach Nottebohm und Th.-R.). Von den drei Streichtrios Op. 9 war schon oben die Rede, da sie 1798 dem russischen Brigadier gewidmet worden sind. Der Gräfin Browne sind ferner gewidmet, wieder 1798, die drei Klaviersonaten Op. 10. Dem Brigadier widmete er noch Op. 22, die prächtige B-Dur-Sonate, und die sechs Lieder Op. 48 nach Gedichten von Gellert.

In den Gesprächsheften kommt noch spät eine Anspielung auf eine freie Fantasie Beethovens bei Browne vor (Kerst, „Erinnerungen“ II, S. 327).

**Browne** (John), schottischer Arzt. Gehörte zwar nicht zu Beethovens Bekannten, doch spielt der „Brownianismus“ in Beethovens Leben und Briefe herein. Schon früh, 1801, wurde Beethoven mit dem Namen jenes Arztes bekannt durch Dr. Frank, dann noch spät wird im Brief an Dr. Braunhofer vom 13. Mai 1825 auf Brownianer und Stollianer hingewiesen, und in einem Gesprächsheft aus derselben Zeit (Th.-R. V) ist wieder von der Sache die Rede (vgl. auch Schweisheimer, „Beethovens Leiden“, S. 156).

**Brüder** Ludwig v. Beethovens (siehe auch bei: Stammbaum, Verwandtschaft). Unter den Brüdern des berühmten Ludwig kommen für dessen Lebensgeschichte zwei besonders in Betracht, beide jünger als Ludwig, beide aber Bonner Kinder. Kaspar Anton **Karl** (geb. 1774, gest. 15. Nov. 1815) und Nikolaus **Johann** (geb. 1776, gest. Wien 1848).

Karl v. Beethoven wurde Musiker, war in Bonn als Musiklehrer tätig

(vgl. Thayer, „Chron. Verz.“, Vorwort). Um 1793 war er vielleicht vorübergehend bei einer französischen Regimentsmusik beschäftigt. Von Bonn nach Wien muß er schon 1794 gewandert sein. Dies erhellt aus einem Brief an Simrock vom „18. Juni“ (1794). — Nach Wien war er noch als Musiker gekommen, und zwar auch als schaffender. Einige Kompositionen von ihm sind am 11. Jänner 1801 in der „Wiener Zeitung“ angekündigt worden. Doch wird er seit 1800 (wie ich aus den Hof- und Staatsschematismen jener Zeiten ermittelt habe) schon als Beamter erwähnt, und zwar 1800 als „Praktikant bei der k. k. Universal-Staatsschuldenkassa“ und wohnhaft in der Sterngasse 484. Schon 1801 kommt er unter den „Kassaoffiziers“ vor. Damals wohnte er „Untern Tuchlauben 605“. Für 1802 und die folgenden Jahre ist er in derselben Würde eingetragen, aber mit der Wohnungsangabe „auf der Wien 26“, 1805 und 1806 wohnte er auf dem Neuen Markt 1109, also im großen Bürgerspital, in welchem auch Zmeskall seine Wohnung hatte. 1808 war er schon an die erste Stelle der „Casseoffiziere der k. k. n. ö. Classensteuercasse“ vorgerückt. Sein Büro befand sich im Regierungsgebäude 49 (dieses war nebenbei bemerkt auf dem Minoritenplatz — nach Gutjahr), seine Wohnung aber war in der Rauhensteingasse 987. Dieses Haus war Nachbarhaus des „Blumenstöckls“ und bildete die Ecke zum „Ballgassel“. 1811 finden wir ihn schon wieder vorgerückt unter die „Liquidatursadjunkten“. Wohnung wieder auf Nr. 987, die diesmal als zugehörig zum Ballgassel angegeben wird. Nunmehr hatte er sein Amtsgebäude in der nahen Singerstraße Nr. 940, die als „K. k. Banko-Deputations-Haus“ bei Gutjahr eingetragen ist und sonst „K. k. Universal-Staatsschuldenkassa“ genannt wurde. Die letztgenannten Häuser stehen noch heute. In den Jahren 1813 bis einschließlich 1814 steht Karl v. Beethoven schon als „Cassier“ in derselben K. k. Universal-schuldenkassa verzeichnet. In den genannten Jahren wohnte er aber „Auf dem Lichtenstege“ 566. Dort dürfte er gestorben sein. Ob der oftmalige Wohnungswechsel ein Erbübel gewesen? Es mag so sein. Jedenfalls sind all die genannten Wohnungen zugleich Beethovenstätten. Denn der Meister stand doch in fortwährendem Verkehr mit dem Bruder Karl (hierzu „Beethovenforschung“ Heft IV, S. 130ff.). In der Wohnung Rauhensteingasse 987 hat Beethoven 1809 während der kurzen Beschließung Wiens durch die Franzosen im Keller Schutz gesucht (Ries 121). Den Kopf bedeckte er überdies mit Kissen, um die Kanonenschüsse nicht zu hören.

Bruder Karl verheiratete sich 1806 mit Johanna Reiss. Schon 1806 kam ein Söhnchen zur Welt. Es ist der viel besprochene Neffe Karl. Johanna, die Schwägerin, nicht weniger oft behandelt und verunglimpft

in ungezählten Beethovenschriften, die auf die Streitigkeiten mit Johanna v. Beethoven der Vormundschaft wegen eingehen (siehe bei: Neffe Karl und: Schwägerin Johanna). Bruder Karl und dessen Gattin Johanna kommen dann auch in einer verwickelten Geldangelegenheit vor, die mit der Schuld von 1500 fl. Beethovens an S. A. Steiner zusammenhängt (1813 auf 1814). (Siehe bei: Steiner.) Am 21. Oktober 1814 wurde ein Vergleich beim Landrecht abgeschlossen, daß Johanna die Schuld in Ratenzahlungen begleichen müsse, was auf die „Haus- und Gartenhälfte“ „an der Hernalserlinie“ vorgemerkt und im Satzbuch Nr. 3 Fol. 397 eingetragen wurde (hierzu Th.-R. III, S. 633 ff, Reinitz, „Beethoven im Kampf mit dem Schicksal“, S. 35f.). Beethoven aber sollte eine, ja mehrere neue Klaviersonaten an Steiner abliefern.

Der Streit Caspar Karls mit Steffen v. Breuning wurde oben im Abschnitt Breuning erwähnt. Hier sei nur noch die Leidenschaftlichkeit, mit der beide Brüder jene Angelegenheit behandelten, und die Zuneigung betont, mit der Ludwig die Sache Karls vertrat. Beachtenswert das Testament Karls, in welchem er unter anderm dem Bruder und dem Vormund des jungen Karl mehr Mäßigung empfiehlt (Th.-R. IV, S. 544 ff.). Bruder Karl war verhältnismäßig klein und rothaarig, wogegen Bruder Johann hochgewachsen, von stattlichem Aussehen geschildert wird. (Personenbeschreibung nach K. Czerny durch Otto Jahn. Th.-R. II, 6.) Ludwig unterstützte den Bruder in freigiebigster Weise.

Nikolaus-Johann war für den Apothekerstand erzogen worden und hat in diesem auch erreicht, was unter den gegebenen Umständen zu erreichen war. In Bonn erwarb er die Vorkenntnisse, und die Lehrzeit brachte er in der dortigen Hofapotheke zu. Noch 1795 ist er in Bonn nachweisbar; doch endete im Frühling jenes Jahres seine Anstellung als „Pharmacien de 3. classe“ während der Franzosenzeit (Th.-R. I, S. 414, Dokument). Im Laufe desselben Jahres kam er nach Wien. 1801 machte er seine Prüfungsstudien an der Universität. Drei Jahre und acht Monate war er in der Heiligen-Geist-Apotheke im alten Bürgerspital angestellt. Dann war er bis mindestens 1803 „Subjekt“ in der Rossauer Apotheke. Diese besteht noch heute in der Porzellangasse, hieß damals „Zum Biber“ und gehörte Herrn Fr. Monitschek. 1808 erwarb er eine Apotheke in Linz a. d. Donau zwischen Hauptplatz und alter Donaubrücke (das Haus wurde 1872 niedergelegt und durch Neubau nicht ganz an der alten Stelle ersetzt. Dazu die Arbeiten von Gräßlinger und Theodor Haas). 1808 (wenn ich die Angaben Gräßlingers recht verstehe) erwarb Johann auch die Apothekerkonzession in Urfahr bei Linz, in Linz selbst aber betrieb er das

Apothekergeschäft. Das Jahr 1809 verhalf ihm zu äußerst einträglichen Armeelieferungen, und er wurde ein *profiteur de guerre*. (Schon Thayer hatte diese Verhältnisse eingehend studiert, vgl. „Ein kritischer Beitrag zur Beethovenliteratur“ und „Beethovenbiographie“, 1915 hat Gräflinger die Linzer Zeit Johanns neuerlich bearbeitet.) Daß der Komponist dem Bruder das Kapital für die Einrichtung der Linzer Apotheke vorgestreckt hätte, ist unwahrscheinlich, ja geradewegs widerlegt. Denn 1808 schuldete Ludwig sogar an Johann einen bedeutenden Betrag (vgl. Max Unger in „Neue Musik-Zeitung“ von 1911). Jedenfalls hob sich das Geschäft sehr bald. (Eine Apotheke ist ja immer eine Goldgrube gewesen.)

1812 kam der Komponist zum Bruder nach Linz, worüber die „Glögglischen Mitteilungen“ vorliegen (Th.-R. III, S. 342ff.). Er mischte sich in Johanns Familienverhältnisse, und es kam zu einem Zerwürfnis, wie denn auch sonst wiederholt tiefgreifende Uneinigkeiten vorkamen. Das Ergebnis der Einmischung war dem Meister höchst unerwünscht. Denn Johann nahm danach seine frühere Geliebte Therese Obermayer zur Frau. (Dokument vom 12. November 1812, siehe den Abschnitt: Linz. Über das Privatleben Johanns hat Al. Hajdecky Studien veröffentlicht.)

Nachdem Johann reich geworden, verkaufte er die Apotheken in Linz. 1819 erwarb er das große Landgut in Gneixendorf bei Krems. In Wien hatte er übrigens eine Art Absteigequartier. Dieses wählte er jedenfalls einige Zeit hindurch im Wiener Hause seines Schwagers, des Bäckermeisters Obermayer in der Kothgasse (jetzt Gumpendorferstraße) und Pfarrgasse. Dieses Haus besteht nicht mehr. Eine Wohnung darin war 1823 an den Komponisten abgegeben worden, woran sich allerlei Streitigkeiten knüpften, Schindler hat sie persönlich mitgemacht und uns das Wesentliche im „Beethoven“ überliefert.

(Über die Brüder Beethovens ist heute schon ein dickes Buch zu schreiben, das für die Beurteilung mancher Szene in Beethovens Leben nicht ohne Belang wäre. Im Handbuch kann nur auf die hervorstechenden Tatsachen hingewiesen werden. Über die Bonner und Wiener Zeit geben die Mitteilungen von Theodor Haas Auskunft in „Neue Musikzeitung“, 3. Oktober 1918, vgl. auch die „Pharmazeutische Post“ vom Spätwinter 1919. Über die Linzer Zeit unterrichtete besonders Franz Gräflinger in derselben Zeitung vom Oktober und November 1915, Jahrg. 1916. In allen Bänden bei Th.-R. ist vom Bruder Johann die Rede. G. v. Breuning, „Aus dem Schwarzspanierhause“, ist gegen Johann v. Beethoven merklich voreingenommen. Daß Johann protzig und dabei doch knickerig gewesen, wird übereinstimmend mit Breuning

auch von Schindler behauptet. Auch die Witwe des Neffen Karl, die ich noch persönlich um diese Verhältnisse fragte, nannte ihn knickerig. Daneben konnte ich noch von vielen Altwienern (darunter der ehemalige Universitätsrektor Wedl, Frau Luise Emmerling-Frimmel und Professor der Grazer technischen Hochschule Jos. Wastler) erfahren, daß Joh. v. Beethoven in aufsehererregender Weise in vierspänniger Kalesche auszufahren pflegte. Mit seiner großen Gestalt und dem schiefen Blick (G. v. Breuning schilderte ihn handschriftlich für A. W. Thayer, vgl. Th.-R. IV, S. 264) war er eine auffallende Erscheinung. Als sich das Ergrauen einstellte, färbte er sich den Bart, wie der Neffe im Gesprächsheft anmerkt (H. Volkmann, „Neues über Beethoven“, S. 13. Siehe auch bei: Rellstab).

Von den beiden Brüdern, die aus Bonn dem Komponisten nachgekommen waren, scheint Karl dem Herzen Beethovens näher gestanden zu haben, obwohl er jähzornig und unfreundlicher war als Johann. 1802 wird im sogenannten Heiligenstädter Testament Johanns Name unterdrückt. Zu Karl hatte er damals das größte Vertrauen (Thayer II, S. 344). Beide Brüder waren dem Meister oft in geschäftlichen Dingen behilflich, haben aber jedenfalls gar oft hinter seinem Rücken und ohne Einverständnis mit ihm gehandelt. Durch die Brüder wurde das Geheimnis vom Unterricht bei Schenk ausgeplaudert. Durch sie wurde er zwar gelegentlich sehr entlastet, aber wohl auch wieder geschädigt. Dies hat bei den Zeitgenossen verschiedenartige Beurteilungen gefunden. Ries (S. 97) sah alles schwarz: „Besonders bemühten sich seine Brüder, alle näheren Freunde von ihm fernzuhalten, und was diese auch immer Schlechtes gegen ihn trieben, wovon man ihn vollständig überzeugte, so kostete es ihnen nur ein Paar Tränen, und gleich vergaß er alles. Er pflegte dann zu sagen, ‚es ist doch immer mein Bruder‘, und der Freund bekam Vorwürfe für seine Gutmütigkeit und Offenheit.“ Schindler überbot womöglich noch die Schattengebung bei Ries. (Schindler, 1. Auflage, S. 47 und 75.) Seyfried macht Andeutungen einer Bevormundung durch die Brüder. Thayer tritt zumeist, nicht jedesmal überzeugend, als Verteidiger der Brüder auf (Th.-R. II, S. 340ff.). — Bruder Johann, von etwas ruhigerer Gemütsart als Karl, versetzte trotzdem den Meister nicht selten in Wut. Aus vielen Briefen ist das zu entnehmen, in welchen er ihn als „schurkischen Bruder“ (22. und 31. Mai 1825 an den Neffen) oder als „unbrüderlichen Bruder“ bezeichnet. An Henikstein & Co. schreibt er wenig später: „Denn nicht immer mit der Handlungsweise meines Bruders zufrieden.“ Und doch nimmt er noch in Gneixendorf die Beihilfe Johanns in Anspruch. Es scheint,



daß Johann während der zwei Monate, die Beethoven auf dem Wasserhof in Gneixendorf verbracht hat, einmal nach Wien und bald wieder zurück reisen mußte. Beethoven beauftragte den Bruder am 30. Oktober 1826 in Gneixendorf, das Quartett Op. 135 mit dem „Schwergelassenen Entschluß“, das für Schlesinger in Berlin geschrieben war, bei Tendler & Manheim in Wien abzugeben und dafür die Bezahlung von 80 Dukaten einzuheben. Den langen Brief in der Angelegenheit des Neffen an den Komponisten hat Johann vielleicht vor der Wienreise noch zurückgelassen. Aus der Zeit des sterbenden Beethoven im Schwarzspanierhaus erfährt man freilich nicht viel Freundliches über den Bruder. Doch wäre es einfältig, dem Manne jetzt sagen zu wollen, wie er es sonst hätte machen sollen. Dasselbe gilt von Karl und seiner Gattin. Requiescant in pace! (Briefe der Brüder sind mitgeteilt bei Th.-R. an verschiedenen Stellen und in „Neue Zeitschrift für Musik“ 1898.) A. W. Thayer hat versucht, den Bruder Johann reinzuwaschen, ich fürchte, nicht mit vollem Erfolg. (Thayer: „Ein kritischer Beitrag zur Beethovenliteratur“, 1877.)

**Brühl**, Karl Friedrich Moritz Paul Graf v. (geb. zu Pforten 1772, gest. Berlin 1837). — Brühl war mehrseitig künstlerisch begabt. Für Beethovens Zeiten ist von Belang, daß er 1815 zum Generalintendanten der Königl. Schauspiele in Berlin ernannt wurde. Nach Schindlers Angabe hat sich Beethoven zur Zeit des Rossini-Rummels in Wien nach Berlin an Brühl gewendet (Schindler II, S. 60). Er erhielt den Auftrag, für Berlin eine Oper zu schreiben. An die Grillparzersche „Melusine“ wurde gedacht. Später erwies sich Brühl dem Meister freundlich auch in der Angelegenheit der ersten Berliner „Fidelio“-Aufführung (Kalischer, „Beethoven und Berlin“, S. 156ff., 338, 348ff.) und in den Angelegenheiten der Missa solemnis und der IX. Symphonie (Th.-R. V, S. 67, 330f.).

**Brühl** (die, oder wie man sprachlich genauer sagen sollte, der Brühl) bei Mödling hat für Beethovens Leben besondere Bedeutung. Die Brühl ist die Talerweiterung am Mödlinger Bach, bevor dieser die sogenannte Klause durchbricht. Westlich der Klause zweigt vom Haupttal eine links aufsteigende Mulde ab, die ehemals „das runde Tal“ hieß und jetzt Meiereiwiese heißt. Diese Gegend, nahe der nur zum Teil alten Burg Mödling gelegen, hat, wie so viele andere Gegenden um eine alte Burg, noch bis heute den Namen „Brühl“ behalten. Die Mödlinger Brühl ist ungewöhnlich reich an landschaftlichen Gestaltungen, die für jeden Naturfreund von großem Reiz sind, und die auch auf Beethoven tiefen Eindruck gemacht haben. Sie hatte schon gegen 1793 den Ruf einer besonders malerischen Gegend, und „ihre natürlichen Schönheiten“ werden damals gerühmt (vgl. „Vertraute Briefe

zur Charakteristik von Wien“, Görlitz 1793, II, S. 101). Auch die neueren Schriften über Wien und dessen Umgebung kargen nicht mit Lob. Für Beethovens Zeiten müssen aber aus der Gegend alle neuen Zutaten, die Villen an allen Ecken und Enden mit Parkanlagen und Spielplätzen, die Promenadenwege, sogar die neuere Meierei und noch anderes weggedacht werden, um eine Vorstellung vom damaligen Aussehen dieser bevorzugten Gebirgsgegend zu gewinnen. Ich bot dazu Anhaltspunkte, die auf guten Angaben der Ortsliteratur ruhen, im V. Heft meiner „Beethovenforschung“ (1915). Ehemals, als Beethoven noch zumeist auf Fußsteigen oder auch ohne solche in den Brühler Wäldern sich bewegte, gab es noch keinerlei „Hotel“ in der Nähe, und das einzige große, vielbesuchte Gasthaus war das zu den „Zwei Raben“. Wenn Beethoven einmal lakonisch notierte „Brühl beim Lamm“\*), so ist damit ohne Zweifel der große Gasthof „Zum Lamm“ gemeint, der sich im nahen Mödling befand. Der bestimmte Sinn dieser Stelle bleibt übrigens unklar. Viel deutlicher, wenn auch in abgekürztem Wortausdruck, ist es, wenn Beethoven schreibt: „Mein Dekret hat nur [die Bedingung], im Lande zu bleiben: wie leicht ist in jedem Flecken dieses erfüllt! Mein unglückseliges Gehör plagt mich hier nicht. Ist es doch, als ob jeder Baum zu mir spräche auf dem Lande: Heilig, Heilig! Im Walde Entzücken! . . . Schlägt alles fehl, so bleibt das Land selbst im Winter wie Gaden, untere Brühl usw. . . .“ Mit der „unteren Brühl“ ist die Gegend der Vorderbrühl gemeint, von der eben gehandelt wurde. „Gaden“ ist der Ort, weiter im Gebirge, der von der Brühl auf einem alten Straßenzug, der nach Heiligenkreuz führt, leicht zu erreichen ist. Man braucht nur den Weg über die sogenannte Hinterbrühl zu nehmen, die bachaufwärts von der Vorderbrühl liegt. Zu Beethovens Zeit war sie noch ein ganz unbedeutendes Dorf. An die Erwähnung der Vorderbrühl schließt Beethoven die Bemerkung an: „Leicht bei einem Bauern eine Wohnung gemietet, um die Zeit gewiß wohlfeil. Süße Stille des Waldes! Der Wind, der beim zweiten schönen Tag schon eintritt, kann mich nicht in Wien halten, da er mein Feind ist.“ Man entnimmt diesen Äußerungen zunächst, daß der Meister niemals einen rauen Wintersturm im Wald mitgemacht hat mit den Schrecken brechender Äste und stürzender Bäume, und weiterhin, daß er ernstlich daran dachte, sich auf dem Lande niederzulassen. Es scheint, daß die mitgeteilten Selbstgespräche 1815 niedergeschrieben sind\*\*). In den Jahren 1818 bis 1820

\*) Nach einer Stelle im Fischhoffschen Manuskript wiedergegeben bei A. Leitzmann, „Beethovens persönliche Aufzeichnungen“ (Inselverlag, S. 17).

\*\*) So nach der Fischhoffschen Handschrift, die auch noch einige weitere einschlägige Stellen enthält (Leitzmann a. a. O., S. 25 und 27).

konnte der Meister dann oft genug die sommerliche Natur in der Möd-  
linger Brühl genießen (siehe auch bei: Mödling und: Brühler Tänze).

**Brühler Tänze**, auch Mödliner Tänze genannt. Sie sind während  
des Sommeraufenthaltes 1819 vom Meister geschrieben worden, und  
zwar für eine Gesellschaft von sieben Musikern, die im Gasthaus zu  
den „Zwei Raben“ der Vorderbrühl bei Mödling die Tanzmusik be-  
sorgten. Schindler teilte schon 1840 in der ersten Auflage seines „Beet-  
hoven“ (S. 116f.) das Wesentliche darüber mit, und in der III. (bzw. IV.)  
Auflage sagt er (S. 156): „Bei Überreichung des neuen Opus an den  
Chef der Gesellschaft zu Mödling war ich anwesend.“ Wir dürfen also  
den Mitteilungen Schindlers Vertrauen entgegenbringen. Er fügt auch  
eine Äußerung Beethovens hinzu, die Beachtung verdient, Beethoven  
„habe diese Tänze so eingerichtet, daß ein Musiker um den anderen  
das Instrument zuweilen niederlegen, ausruhen oder schlafen könne“.  
Nachdem der fremde Musikus „voll Freude über das Geschenk des  
berühmten Komponisten“ sich entfernt hatte, fragte Beethoven, „ob  
ich nicht bemerkt habe, wie die Dorfmusikanten oft schlafend spielen,  
zuweilen das Instrument sinken lassen und ganz schweigen, plötzlich  
erwachen, einige herzhafte Stöße oder Streiche aufs Geratewohl, doch  
meist in der rechten Tonart tun, um sogleich wieder im Schlaf zu  
fallen, — in der Pastoralsymphonie habe er „diese armen Leute zu  
,kopieren‘ versucht“. Schindler geht dann auf die Symphonie über.  
Zu den Tänzen aber erfahren wir von ihm, daß sie schon zu Beethovens  
Zeiten verschollen waren, und daß der Meister auch die Partitur nicht  
wiederfinden konnte. Hugo Riemann hat nun 1907 im Archiv der  
Thomasschule zu Leipzig die Stimmen jener Tänze aufgefunden, eine  
Entdeckung, die großes Aufsehen erregte, in der „Zeitschrift der Inter-  
nationalen Musikgesellschaft“ veröffentlicht wurde und bei Breitkopf  
& Härtel in Partitur, auch in Klavierauszug erschien. Die „Musik“  
Bd. VI, Heft 24, und Riemann im Vorwort zur Partiturausgabe und im  
Vorwort zum IV. Bande des „Beethoven“, sowie „Beethovenforschung“  
Heft V, handelten von den Brühler Tänzen, die ich auch nach stil-  
kritischer Prüfung sofort ins Werkeverzeichnis der 4. Auflage meines  
„Beethoven“ aufgenommen habe. Dies sei festgestellt, einer einfältigen  
Anrempelung wegen, die Riemann in die „Zeitschrift der Internationalen  
Musikgesellschaft“ einzuschieben beliebte. — Die Echtheit der auf-  
gefundenen Stimmen erhellt aus Zusammenhängen mit anderen kleinen  
Werken Beethovens, besonders mit Bagatelle Nr. 7 von Op. 119, dort  
in der Mittelstimme, in den Brühler Tänzen im Ländler Nr. 5. Auch  
weitere Verbindungsfäden sind nachweisbar.

**Brunsvik** (auch Brunswick), ungarische gräfliche Familie, mehrfach

kunstliebend, nicht zuletzt in bezug auf Musik. Mehrere Mitglieder der Familie gehörten in den engsten Freundeskreis Beethovens, so der Graf Franz (er lebte von 1777 bis 1849) mit dem Beethoven auf Du und Du stand, so die Schwestern Therese und Josephine (Therese lebte von 1775 bis 1861, Josephine von 1779 bis 1821), mit denen vertraulicher Verkehr gepflogen wurde, ferner die Mutter der bisher genannten Brunsviks, Gräfin Anna Elisabeth, eine geborene Baronesse Seeberg, Witwe des Grafen Anton Brunsvik, der schon 1793, erst siebenundvierzigjährig, gestorben war. Auch Philipp v. Seeberg, ein Amtsgenosse des allbekannten Beethovenfreundes Nikolaus Zmeskall v. Domanowetz in der ungarischen Hofkanzlei, muß unserm Beethoven bekannt gewesen sein. Philipp wird später als Hofrat in Prag erwähnt. Ich vermute, daß die Bekanntschaft Beethovens mit der Familie Seeberg-Brunsvik sich zufällig durch den Verkehr mit Zmeskall ergab, und zwar schon reichlich vor 1800. Eine „Komtesse Brunsvik“ kommt schon 1795 unter den Vorausbestellern der Beethoven-Trios Op. 1 vor. Es kann wohl nur die Gräfin-Witwe Anna (Elisabeth) gewesen sein, die sich das neue Werk des immerhin schon ziemlich weit bekannten Künstlers sicherte. Gewiß hatte sie schon von dem aufgehenden Gestirn gehört. Die Töchter Therese und Josephine sowie der Sohn Franz waren musikbegabt und mochten begierig sein, die neuen Sachen aufzuführen. Eine besonders nahe Beziehung zur Familie ist etwa seit 1799 anzunehmen, als die Gräfin-Witwe mit ihren Töchtern Therese und Josephine (von der jungen Charlotte, geb. 1782, später Gemahlin des Grafen Emm. Teleky, war noch keine Rede) nach Wien gekommen war, um sie in die Welt einzuführen und ihnen auch Klavierunterricht bei Beethoven zu verschaffen. Man stieg beim „Goldenen Greif“ in der Kärntnerstraße ab, suchte Beethoven in seiner Wohnung auf, und der Unterricht wurde durchgesetzt. Der erste Besuch galt freilich der Kunstgalerie des „Hofstatuarius Müller“ (des Grafen Jos. Deym) nahe beim Rotenturmtor. Sie war für die damalige Zeit eine Hauptsehenswürdigkeit von Wien, wo die Reize vorzüglicher Wachsfiguren durch ausgesuchte Beleuchtung und sogar Musik (es waren die Stücke Beethovens für ein mechanisches Spielwerk) erhöht wurden. (Vgl. „Ein altwiener Wachsfigurenkabinett“ von Frimmel in Al. Trost, „Altwiener Kalender für 1922“.)

Graf Deym führte die drei Damen selbst durch die Kunstgalerie und verliebte sich, ohne noch den Namen der Komtessen zu kennen, sofort in die jugendlich frische Josephine. Man war ja eben aus der würzigen Luft von Marton Vaszar gekommen. Nach wenigen Tagen hielt er sofort um die Hand der Komtesse Josephine an. Die alte

Gräfin wünschte die Verbindung, die alsbald überhastet geschlossen wurde, eigentlich gegen das Fühlen Josephinens, die danach in einen Tränenstrom ausbrach. Schon im Mai 1800 stellte sich ein Töchterchen Viktoria ein. Bald folgten noch zwei Knaben. Im Jänner 1804 starb nun Graf Jos. Deym.

Josephine vermählte sich bald wieder, und zwar mit dem Baron Christoph Stackelberg, jenem Stackelberg, der beim Wiener Kongreß seine Rolle zu spielen hatte (er ist also nicht der berühmtere Otto Magnus Baron von Stackelberg, der Archäolog). Er starb schon 1821. Die verwickelten Verhältnisse danach trieben die Witwe oft nach Mähren zu ihrer Schwester Therese, die dort lebte, auch früher wurde sie in Mähren angetroffen, wie ein Brief aus Stannern beweist, der unlängst aufgetaucht ist. (Hierzu Frimmel, „Gemäldekunde“, Heft V, 1925, über die zwei Beethovenbildnisse von Neugaß.) Die Zuneigung Beethovens zu Komtesse Josephine und vice-versa fiel in der Familie auf, worüber besonders André de Hevesi wertvolle Aufschlüsse aus Briefen geboten hat. — Im Jahre 1800 schrieb Beethoven den beiden Komtessen die sechs Variationen über das Goethesche Lied „Ich denke Dein“ (D-Dur, Nottebohm, „Themat. Kat.“, S. 146, und M. Friedländer, „Das deutsche Lied“ II [1902], S. 202; beachtenswert Thayer, „Chronologisches Verzeichnis“, S. 38, mit Hinweis auf einen Brief an Hoffmeister vom 22. September 1803) ins Stammbuch.

Komtesse Therese, die eine Zeitlang durchaus als die „unsterbliche Geliebte“ Beethovens, beziehungsweise als die Empfängerin des berühmten dreiteiligen Liebesbriefes gelten sollte, muß den Nachrichten über ihr Leben zufolge schon früh in Wien gewesen sein und war auch sicher mit Beethoven eng befreundet. Wurde ihr doch die zart gestimmte Fis-Dur-Sonate gewidmet.

Aber das gegenseitige Verhältnis ist wohl nie über eine lebhaft freundschaftliche Zuneigung hinausgegangen.

Stärkere Gefühlsakkorde sind für das Verhältnis Beethovens zu einer anderen Dame aus der Verwandtschaft der Brunsviks, zu Giulietta Guicciardi, festzustellen, obwohl auch in diesem Falle, trotz Schindler und anderer, nicht anzunehmen ist, daß Giulietta die „unsterbliche Geliebte“ gewesen wäre. (Siehe bei: Unsterbliche Geliebte.) Dem fröhlichen, für Beethoven jedenfalls reizenden Kreise junger Damen, die sich namentlich auf dem Brunsvikschen Schloß Marton-Vaszar zusammenfanden, gehören auch die Fintas an, deren Mutter eine geborene Gräfin Brunsvik war (siehe bei: Finta). Beethoven kam auf die ungarischen Besitzungen der Brunsviks, sicher nach Marton-Vaszar und Ofen, höchstwahrscheinlich auch nach Korompa, wo Onkel Johann

Brunsvik viele Gemälde besaß, deren manche auch sich bei anderen Familienmitgliedern befanden, z. B. beim Grafen Franz. Dieser war nach allem, was ich in Erfahrung gebracht habe, in jungen Jahren eine heitere Natur, ohne besondere Tiefe, aber dem Meister herzlich zugetan. Ein Bildnis von Thugut Heinrich (in der Sammlung Dr. Alb. Figdor in Wien und veröffentlicht in „Studien und Skizzen zur Gemäldekunde“ Bd. II, Liefg. 3/4, 1916) zeigt uns ein Brustbild, das zur gegebenen Charakterisierung paßt. Desgleichen ein unbenanntes Aquarell, das aus dem Besitz Herrn Dr. Alfred Nagels als Nr. 169 in der Wiener Beethovenausstellung von 1920 zu sehen war. Auch der Ton, in welchem Beethoven dem jüngeren Grafen schreibt (mehrere Briefe aus der Zeit von 1807 bis ungefähr 1820/21 sind erhalten), paßt zu den Vorstellungen, die man sich sonst von dem jungen Aristokraten bilden kann. Erst mit zunehmendem Alter wurde er herber, trockener, kälter, sogar gegen seine Schwestern. In der Familie erhielt er den Spitznamen des Comte Ego. Mit Beethoven scheint es nur einmal ein leichtes Zerwürfnis gegeben zu haben, und zwar aus Anlaß des Bruders Karl oder Johann; am 5. August 1807 schrieb nämlich Graf Franz an seine Schwestern, er habe Beethoven beim Diner im Gasthause getroffen und wegen seiner Vernachlässigung getadelt: „Je lui ai fait sentir sa négligence et la bassesse de son frère“ (Hevesi, S. 61). Übrigens könnte die Angelegenheit klarer sein. Ungefähr 1813 schied er aus dem engeren Beethovenkreise aus, ohne die Verbindung damit abubrechen (Schindler I, S. 224). 1819 übernahm er die Leitung des Pester Stadttheaters, das übrigens schon 1822 geschlossen werden mußte (II, S. 275f.). Graf Franz Brunsvik heiratete in den 1820er Jahren Fräulein Sidonie Jurth (Th.-R. III, S. 340), die zu jener Zeit als Klavierspielerin Aufsehen erregte. Selbstverständlich war Graf Franz musikbegabt. Er spielte das Cello und hielt ein Quartett. Den Höhepunkt der Freundschaft müssen wir in die Zeit verlegen, als dem Grafen Franz die Sonata appassionata und die Klavierfantasie aus Op. 77 gewidmet wurden. Das war also 1806 auf 1807 und bald danach. 1811 sollte Graf Franz den Meister nach Teplitz begleiten, doch blieb Brunsvik nicht bei der Sache.

Ein angeheirateter Verwandter der Familie Brunsvik, Baron Andreas v. Forray, der Gemahl einer Cousine des Grafen Franz, wird in einem Brief Beethovens an Brunsvik erwähnt (Th.-R. III, 311). Er war (nach Köchel) ein guter Klavierspieler und großer Musikfreund. — Graf Franz war 1824 zu Besuch in Wien. Er schrieb damals in ein Gesprächsheft, daß er mit seiner Frau in die Akademie kommen und darauf den Meister nach Ungarn mitnehmen wolle. (Kerst, „Erinnerungen“ II, 269.)

Die Literatur über die Brunsviks ist ziemlich ausgedehnt, wobei ich auch die genealogischen Nachschlagebücher berühre. Am lebhaftesten beschäftigte man sich mit Komtesse Therese. Vgl. M. T. Mariam Tenger, eigentlich M. Hrusoczy, „Beethovens unsterbliche Geliebte“ (1890), ein allerdings phantastisches, irreführendes Buch, über das unter andern Anton Schlossar Auskunft gab in „Deutsche Arbeit“ (Prag, Karl Bechmann, Jahr IV, Heft 12), und Dr. Alfred Nagel in J. J. Webers „Illustrierter Zeitung“ vom 25. Februar 1894, Nr. 2642, S. 194. — Alfr. Chr. Kalischer, „Die unsterbliche Geliebte Beethovens“, 1891, und später in „Beethovens Frauenkreis“. — Siehe auch La Mara, „Beethovens unsterbliche Geliebte“ (1909), woran sich ungezählte Besprechungen knüpfen. Später erschien nach besseren Quellen als die bisherigen Schriften A. de Hevesy, „Les petites amies de Beethoven“, 1910, in Buchform, nach einem langen Aufsatz in der „Revue de Paris“, 1910. Vgl. auch „Die Musik“ III, S. 347f., „Bühne und Welt“, Februar 1912. — Zu den Gemäldesammlungen der Brunsviks vgl. Frimmel, „Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen“ Bd. I, Abschnitt: Brunsvik. — Bildnisse aus der Familie, abgebildet bei A. de Hevesy, von dem noch manche Aufschlüsse zu erwarten sind. Das Lampische Brustbild der Komtesse Therese befindet sich im Beethovenhaus zu Bonn. Vor Jahren sah ich eine Kopie danach im Schloß Korompa.

**Bundeslied** Op. 122. (Siehe bei: Kantaten.)

**Bureau** des arts et d'industrie. Ein großer Kunstverlag. (Siehe bei: Kunst- und Industrie-Comptoir.)

**Bursy**, Karl v., Doktor der Medizin (geb. 1791 in Kurland, später Arzt in Salzburg, gest. 1870).

Besuchte, mit einer Empfehlung Amendas versehen 1816 den Meister im alten Haus der Seilerstätte Nr. 1056 (siehe bei: Wohnungen) und hat die Eindrücke von mehreren Besuchen in seinem Tagebuch notiert. Dieses wurde 1854 in der „Petersburger Zeitung“ veröffentlicht, stark zensuriert, doch kennt man den vollständigen Text, der ehemals in der Mitauer Bibliothek sich befunden hat und gegenwärtig der Nationalbibliothek in Berlin gehört (vgl. Ludwig Nohl, „Psychiatrisches über Beethoven“, Notiz in der „Augsburger Allgemeinen Zeitung“, 1872, 14. Dezember, Nr. 349), L. Nohl, „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen“, derselbe, „Beethoven, Liszt und Wagner“, Kerst, „Erinnerungen“ I, S. 197ff., vollständiger Abdruck, A. Leitzmann, „L. v. Beethoven“ I, S. 160ff. und II, S. 326; bei Th.-R. III, S. 566, reichliche Auszüge. Vgl. auch A. Leitzmann in „Deutsche Literaturzeitung“ Jahr XXXV, S. 138 (Jänner 1914). Zu den Uneinigkeiten mit Palffy, die von Bursy erwähnt werden, Frimmel, „Beethovenstudien“ II, S. 41 ff.

## C.

**Canones.** Die alte, auf Jahrhunderte zurückreichende Form des Kanons im Sinne der strengen Nachahmung wurde von Beethoven mit großer Geschicklichkeit benutzt. Auch wenn den Meister die Geschichte dieser Form, die wir heute aus der reichlichen Literatur über Kontrapunkt kennen, nicht weiter berührt haben wird, mußte er die Nachahmungen in Kanonform doch von den unmittelbaren Vorgängern her gekannt haben, nicht zuletzt von Jos. Haydn und Mozart. Auch Chr. G. Neefe, der Hauptlehrer Beethovens in Bonn, hat die Kanonform gepflegt, wobei ich an die „Sechs Canons“ erinnere, die sich im „Vademekum für Liebhaber des Gesangs und Klaviers“ (Leipzig 1780, Breitkopf) gegen Ende des Bandes finden, zwei auf deutsche, vier auf lateinische Texte. Auch Salieri liebte Canones. (Siehe bei: Salieri.) — Von Beethoven sind weit über 40 Canones bekannt geworden. Nottebohm's „Themat. Verzeichnis“ war noch nicht annähernd vollständig. Es hatte nur 18 Canones. In der Gesamtausgabe sind sie um 5 (im Supplementband) vermehrt. Thayer (im „Chronologischen Verzeichnis“) nennt 28. Zu meinem eigenen, reichhaltigeren Verzeichnis (im „Beethoven“, 6. Aufl., S. 108, trage ich hier noch einige weitere Beispiele nach. — Ein ausgeführter, sonst „unbekannter“ zweistimmiger Kanon aus G-Dur im  $\frac{4}{4}$  von etwa 1801 wird ohne Angabe der Textworte erwähnt durch L. Nohl in „Beethoven, Liszt, Wagner“ S. 99. In Castellis Memoiren findet sich etwas Einschlägiges. Auf einen versprochenen Kanon, dessen Text nicht genannt ist, wird 1820 in einem Gesprächsheft hingewiesen (W. Nohl: „Konv.-Hefte“ I, S. 326. — Ein Kanon zu einem verstümmelten Vers aus „Faust“ findet sich erwähnt in Frimmel, „Neue Beethoveniana“, 2. Auflage S. 341. — Ein weiterer nicht veröffentlichter Kanon: „Fettlümmerl, Bankert haben triumphiert“ ist ohne Noten erwähnt in Kalischers Briefausgabe V, S. 324. In neuerer Zeit hat sich besonders Riemann mit den Canones beschäftigt, und die Gesangsaufführungen, die Euseb. Mandyczewski seit etwa 1890 in Wien angeregt hat, brachten manche Aufklärung über diese kleinsten, aber oft sehr geistreichen Werke des Meisters. An die herrliche Anwendung der Kanonform im „Fidelio“ und in der „Sonnenfels-Sonate“ sei an dieser Stelle erinnert. — Dem Text und zumeist den Noten nach sind folgende zusammenzustellen.

Im Arm der Liebe. (Gesamtausgabe Serie XXIII, Nr. 256—1. Komponiert während der Studien bei Albrechtsberger. Nottebohm, „Beethoveniana“ I, S. 50. Text nach dem Liedchen von W. Ueltzen.)

[Ein andres ist's, das erste Jahr. (Thayer, „Chronologisches Ver-



zeichnis“ Nr. 80. 1801 kopiert u. zw. aus der „Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung“ vom 21. Dezember 1799. Vergl. Nottebohm-Mies, S. 20. Mit Noten.))

Ta, ta, ta.... lieber, lieber Mälzel. (Gesamtausgabe Nr. 2, Frühling 1812. Mehrmals erwähnt in der Mälzelliteratur. Schon Schindler weist auf den Zusammenhang mit dem Allegretto scherzando der VIII. Symphonie hin. Thayer nörgelt selbstverständlich an Schindlers Angaben. Th.-R. III, S. 345ff., vgl. auch Hirschbachs „Repertorium.“ Der Kanon wurde zuerst beim Kameel gesungen. Vgl. Abschnitt: Gasthäuser.)

Kurz ist der Schmerz. (Gesamtausgabe Nr. 3, F-Moll. Komponiert für Naue, 23. November 1813. Eine alte aber getreue Faksimilenachbildung dieses sauber geschriebenen Kanons ist als Einzelblatt und als „Ein Andenken Beethovens“ herausgegeben in Autographie von B. J. Hirschs Kunstverlagshandlung in Berlin. Text aus Schillers „Jungfrau von Orleans“.)

Kurz ist der Schmerz, Variante des vorigen. (Gesamtausgabe Nr. 3b. Für Spohr am 3. März 1815. Vgl. L. Nohl, „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen“, und die neueren ähnlichen Bücher von Kerst und Leitzmann.)

Rede, rede. (Gesamtausgabe Nr. 4. Aus Neates Stammbuch, Januar 1816.)

Lerne schweigen. (Gesamtausgabe Nr. 5, Rätselkanon. Text von Herder. Neates Stammbuch, Januar 1816. Nottebohm, ferner „Beethoveniana“ II, S. 330, Th.-R. III, S. 533.)

Ich küsse Sie. (Fehlt in der Gesamtausgabe. Th.-R. III, S. 536f. weist auf „Die Jahreszeiten“, 13. Januar 1853, und berichtigt Kalischers Briefausgabe.)

Glück zum neuen Jahr. (Gesamtausgabe Nr. 16, Es-Dur. — Ich kenne eine Abschrift von Diabelli mit dem Vermerk: „Canon am ersten Tage des Jahres 1815 bey Bar. v. Pasqualati geschrieben und ihm gewidmet von Ludw. van Beethoven“. — Diese Abschrift befand sich 1892 bei Posonyi. — Ist verschieden vom Kanon Nr. 6 vom Dezember 1819 auf denselben Text.)

Ars longa, vita brevis. (Zuerst bei L. Nohl, „Neue Briefe Beethovens“, 1867. Für Hummel, 4. April 1816. — Th.-R. III, S. 550.)

(Nochmals „Ars longa...“ am 6. September 1825 für George Smart zu Papier gebracht. Siehe unten.)

Glück fehl' Dir vor allem. (1817 bei Giannatasio del Rio geschrieben. Frimmel, „Neue Beethoveniana“, S. 100.)

Wie Silber die Rede, doch zu rechter Zeit schweigen ist

lauteres Gold. (Für Del Rios geschrieben. Vgl. A. Leitzmann, „Beethovens Persönlichkeit“ 1914, S. 222.)

Bernardus ist ein Sankt. (Thayer, „Chronologisches Verzeichnis“ Nr. 225 [in Noten].)

Sankt Petrus ist ein Fels. (Thayer, „Chronologisches Verzeichnis“ Nr. 225 [in Noten].)

Glück zum neuen Jahr. (Gesamtausgabe Nr. 6, für Gräfin Erdödy, 31. Dezember 1819.)

Alles Gute alles Schöne. (Gesamtausgabe Nr. 7, für Erzherzog Rudolf, 1. Januar 1820.)

Edel sei der Mensch. (Gesamtausgabe Nr. 10, geschrieben 20. Januar 1823. Nach Goethes Gedicht: „Das Göttliche“. Zuerst gedruckt in „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode“, 21. Juni 1822. [Für L. Schlösser.]) Eine liederartige kleine Komposition, nicht Kanon, ist die zu einem ähnlichen Text „Der edle Mensch sey hülfreich“. (Siehe bei: Eskeles.)

Kühl nicht, lau nicht. (Gesamtausgabe Nr. 12. Geschrieben in Baden 3. September 1823. Wohl zuerst gedruckt bei Seyfried, „Studien“, Anhang S. 25.)

Schwenke Dich. (Gesamtausgabe Nr. 11. Entstanden Wien 17. November 1824. — Vgl. auch Landau, „Poetisches Beethovenalbum“. — Th.-R. V, S. 139f. mit Hinweis auf Nottebohms handschriftliche Bemerkungen und auf Beethovens Brief an Schott, S. 825 und S. 174.)

Signore Abbate. (Gesamtausgabe Nr. 14, für Abbé Stadler geschrieben.)

Hoffmann, sei ja kein Hofmann. (Gesamtausgabe Nr. 8, angeblich im Matschakerhof geschrieben für den Chorleiter Joachim Hoffmann. Vgl. Th.-R. IV, S. 199f. und V, S. 177. Vgl. auch Landau, „Poetisches Beethovenalbum“.)

O Tobias. (Gesamtausgabe Nr. 9. Baden, am 10. September 1821. Th.-R. IV, S. 225ff., nach Nottebohms Ermittlungen, „Beethoveniana“ II, S. 152.)

Erster aller Tobiasse. (Thayer, „Chronologisches Verzeichnis“ Nr. 177, Nachtrag, S. 194. Ohne Notenbeigabe aus einem Brief an Haslinger.)

Brauchle-Linke (Thayer, „Chronologisches Verzeichnis“, Anhang Nr. 263, mit Noten. Im Text der Druckfehler: Branchle statt Brauchle.

Ich bitt' Dich, schreib mir die Es-Scala auf. (Gesamtausgabe Nr. 15.)

Ewig Dein. (Gesamtausgabe Nr. 14. Faksimile im LXXXIII. Auto-

graphenkatalog von K. E. Henrici, Mai 1923. — Für Baron Pasqualati, ohne Datum.)

Si non per portas. (Gesamtausgabe Nr. 17. 26. September 1825, Wien. Für Mor. Schlesinger. Nottebohm, „Beethoveniana“ II, S. 1f., 11. Faksimile im „Beethoven“ von Marx. Vergl. auch Th.-R. V, 249.)

Te solo adoro. (Gesamtausgabe Suppl. Nr. 1, Nottebohm II, S. 208. Kat. des Heyerschen Museums in Köln IV, S. 188. Dürfte 1824 entstanden sein.)

Das Schöne zu dem Guten. (Fehlt in der Gesamtausgabe. — Gehört zu einem Brief vom 3. Mai 1825. Vgl. die Briefausgaben und Th.-R. V, S. 209.)

Bester Herr Graf, Sie sind ein Schaf. (Fehlt in der Gesamtausgabe. In Hirschbachs „Repertorium“ 1844 ein Faksimile mit Schindlers Vermerk „geschrieben den 20. Februar 823 im Kaffeehause zu Birn auf der Landstraße“. Vgl. auch Kalischer, „Briefe“ V, S. 197. Th.-R. IV, S. 388ff. — Schindler hatte diesen Kanon, der doch bei allen freundschaftlichen Beziehungen zwischen Beethoven und dem Grafen Moritz Lichnowsky, wie sie für jene Zeit festzustellen sind, wohl etwas zu derb sein dürfte, zurückgehalten, „um Mißbrauch und Unfrieden“ zu verhindern, und zwar so lange, bis solche nicht mehr zu befürchten waren. So teilte er es mit im erwähnten Herm. Hirschbachschen „Musikalisch kritischen Repertorium“ Bd. I, und zwar in dem nicht unwichtigen Artikel „Beethovensche Memorabilien“ [S. 468f.]. Zur Örtlichkeit vgl. meinen Artikel „Beethoven als Gasthausbesucher in Wien“ im Sandbergerschen „Beethovenjahrbuch“.)

Freundschaft. (Gesamtausgabe Suppl. Nr. 285, II. Kleines Faksimile in „Oesterreichs illustrierte Zeitung“ 1. November 1925, S. 1151.)

Glaube und Hoffe. (Gesamtausgabe Suppl. Nr. 285, 3a.)

Gedenket heute an Baden. (Gesamtausgabe Suppl. Nr. 4. Nottebohm, „Beethoveniana“ II, S. 152.)

Ohne Text als Andenken für de Boer, den holl. Maler. L. Nohl, „Neue Briefe“ Nr. 290. Danach Th.-R. V, S. 226.

Gott ist eine feste Burg. (Fehlt in der Gesamtausgabe. Faksimile in der „Magdeburger Zeitung“ vom 11. Dezember 1920. Siehe auch bei Liepmannssohns XXXVI. Versteigerungskat. vom November 1906 und seither wieder C. E. Henricis Kat. CIV Nr. 7 vom Mai 1925. Gilt als unauflösbar. Faksimile bei P. Bekker.)

Ars longa vita brevis. Fehlt in der Gesamtausgabe. (2. Fassung für George Smart, geschrieben im September 1825. — Th.-R. V, S. 247. Siehe auch oben 1816.)

Es muß seyn. (Fehlt in der Gesamtausgabe. In Faksimile veröffentlicht 1844 im III. Band der Gaßnerschen „Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine“ zu S. 133f. durch C[arl] H[olz]. Th.-R. V, S. 301ff.)

Großen Dank! (Gegen 1823 entstandene Skizze. Vgl. Nottebohm II, S. 117, Th.-R. IV, S. 443 und V, S. 21.)

Freu Dich des Lebens. (Gesamtausgabe Suppl. Nr. 5. Auch Th.-R. V, S. 273, 319, 384. Für den Musiklehrer Th. Molt aus Quebec. Nottebohm „Beethoveniana“ II, S. 1ff. Faksimile bei P. Bekker [große Ausgabe Taf. 131].)

Wir irren allesamt und jeder irret anders. (Fehlt in der Gesamtausgabe. Vgl. L. Nohl, „Beethoven, Liszt, Wagner“ S. 110. — 1826.)

Gehabt Euch wohl! (Fehlt in der Gesamtausgabe, erwähnt bei Nottebohm II, S. 152.)

Tugend ist kein leerer Name. (Fehlt in der Gesamtausgabe, erwähnt bei Nottebohm, „Beethoveniana“ II, S. 152.)

Falstafflerl. (Mitgeteilt in „Die Musik“, II. Jahr, Heft 13. Das Faksimile ging von dort über in P. Bekkers „Beethoven“. Fällt 1823.)

Doctor sperrt das Thor dem Tod. (Fehlt in der Gesamtausgabe. Autograph Wien, Gesellschaft der Musikfreunde. Ein lithographiertes Faksimile befand sich vor Jahren beim Kapellmeister Ad. Müller in Wien. Der Kanon ist am 11. Mai 1825 im Helenental bei Baden entstanden und für Dr. Braunhofer geschrieben, Th.-R. V, S. 195f. gibt auch die ältere Literatur.)

Ich war hier. (Fehlt in der Gesamtausgabe. — Ein Faksimile fand sich im Verzeichnis der Handschriftenversteigerung Martin Breslauer in Berlin vom April 1912. Neuerlich faksimiliert als Beigabe zur Faksimileausgabe der Klaviersonate Op. 111 [München, Dreimaskenverlag 1921].)

Hol' Euch der Teufel. (Fehlt in der Gesamtausgabe. — Vgl. Thayer, „Chronologisches Verzeichnis“ S. 137, und Frimmel, „Beethovenforschung“ Heft V, S. 18f. und 24.)

Von einem Kanon: „Da ist das Werk, sorgt um das Geld, sorgt 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 Ducaten, ducaten, ducaten, ducaten“ liegt nur eine Abschrift von Carl Holz vor. Die Überlieferungen von der Entstehung sind etwas verworren und entsprechen nicht ganz der Wahrscheinlichkeit. Das Stück wurde 1889 durch den Sohn des Musikers Holz verkauft. (Hiezu „Neue freie Presse“ vom 18., 19., 24. und 25. oder 26. April 1889 und neuestens Th.-R. V, S. 408f.) Die nicht recht beglaubigte Kopie kam aus dem Besitz des Sohnes Holz' nach Heiligenstadt und von dort ins Wiener

Stadtmuseum. Dieser Kanon war übrigens schon dem Forscher W. Lenz bekannt, der in seinem „Kritischen Katalog“ Bd. V, S. 219 im Abschnitt: Karl Holz über die fünf letzten Quartette, darüber schrieb. Der alte Holz sagte, daß der Kanon mit dem Beethovenquartett und dessen neugestaltetem Finale statt der Fuge zusammenhängt, „mit diesem Letztwerk schickte mir Beethoven später [NB.] auch einen hierauf bezüglichen Kanon (Hier ist das Werk, schafft mir das Geld)“. Andererseits wurde behauptet, der Kanon sei dem älteren Holz diktiert worden, und er sei Beethovens letztes Werk.

Übersicht nach den Textanfängen in alphabetischer Anordnung: Alles Gute alles Schöne. — (Ars longa) in zwei Varianten. — Bernardus war ein Sankt. — Bester Herr Graf. — Brauchle. — (Da ist das Werk.) — Das Schöne zu dem Guten. — Doktor sperrt das Thor dem Tod. — Edel sei der Mensch. — (Ein andres ist das erste Jahr, Abschrift.) — Es muß sein. — Ewig dein. — Falstafflerl. — Freu Dich des Lebens. — Freundschaft. — Gedenket heute an Baden. — Gehabt Euch wohl. — Glück fehl Dir vor allem. — (Glück zum neuen Jahr) in zwei Varianten. — Gott ist eine feste Burg. — Großen Dank. — Hoffmann, sei ja kein Hofmann. — Hol' Euch der Teufel. — Ich küsse Sie. — Ich war hier. — Ich bitt' Dich. — Im Arm der Liebe. — Kühl nicht, lau nicht. — (Kurz ist der Schmerz) in zwei Varianten. — Lerne schweigen. — O Tobias. — Rede, rede. — Sankt Petrus ist ein Fels. — Schwenke Dich. — Signore Abbate. — Si non per portas. — Ta, ta, ta. — Te solo adoro. — Tugend ist kein leerer Name. — Wie Silber die Rede. — Wir irren allesamt.

**Cappi**, Giovanni (Italiener, geboren etwa 1770, gest. 1815), Kunsthändler in Wien. Kam anfänglich als Praktikant zu Artaria, wo er von 1793 bis 1801 Teilhaber der Firma gewesen (nach den freundlichen Mitteilungen des Herrn Oberstleutnant Franz Artaria in Wien). Seit 27. Februar 1802 selbständiger Kunsthändler. J. W. Fischer („Reisen durch Österreich“ I, S. 161f.) berichtet gegen 1802, daß sich seit einiger Zeit die Kunsthandlungen in Wien sehr vermehrt haben. Früher sei nur Artaria von Bedeutung gewesen. „Jetzt ist auch am nemlichen Platze die [Kunsthandlung] des Cappi und endlich eine dritte, welche den Titel Kunst- und Industrie-Comtoir angenommen hat und welcher Herr Schreyvogel vorsteht.“ Giovanni Cappis Geschäft wurde nach dem Tode des Gründers, 1815, von der Witwe Magdalena und seit 1822 von dem Sohne Carl Cappi weitergeführt. In „Redls Kalender des bürgerlichen Handelsstandes“ von 1815 und 1816 werden

neben den Kunsthandlungen Dom. Artaria auch noch Giov. Cappi als Firma genannt, überdies Pietro Cappi (siehe unten). Seit 1827 hieß die Firma: Cappi & Czerny, die bald in Jos. Czerny geändert wurde. Beethoven überließ dem jungen Cappischen Verlag sogleich 1802 die Serenade Op. 25 für Flöte, Violine und Bratsche und blieb auch eine Spanne Zeit bei dieser Firma mit Op. 26 und Op. 27, den berühmten Klaviersonaten, bis dann das Kunst- und Industrie-Comptoir und die Leipziger Firma Breitkopf & Härtel in den Vordergrund des Verlages Beethovenscher Werke treten. Die drei Sonaten Op. 31 erschienen aber wieder bei Cappi, obzwar aus den früheren Verlagen zusammengezogen. Die Sonaten Op. 109, 110 und 111, zuerst bei Schlesinger in Berlin veröffentlicht, erschienen bei Cappi & Diabelli als verbesserte Nachdrucke. (Siehe bei: Cappi & Diabelli. „Die Wiener Zeitung“ vom Februar 1802, S. 689 und 765 meldet, daß Joh. Cappi seine Kunsthandlung eröffnet. Vgl. Th.-R. II, S. 51, 103, 358, 617 und IV, S. 228 ff. und 479.) Bei Cappi & Czerny erschien noch 1827 der Militärmarsch für Klavier in D-Dur.

Pietro Cappi war ein Neffe des Giovanni Cappi. 1793 trat er gleichzeitig mit Domenico Artaria ins Haus Artaria als Praktikant ein. 1804 wurde er an den Geschäften beteiligt. 1815 trat er aus (gütige Mitteilungen Artarias). 1816 gründete er einen eigenen Verlag, der 1818 Cappi & Diabelli hieß und bei Redl und anderen mit der Adresse Graben 1200 angegeben wird, bald danach mit Nr. 1133. — Giovanni Cappi hatte sein Geschäft am Michaelerplatz Nr. 4, wie es auf den Urausgaben von Beethovens Op. 26, 27 und Op. 25 angegeben ist, französisch und italienisch.

(In „Redls Kalender“ wird 1821 ein Kunsthändler „Fr. Cappi“ genannt. Er scheint in keiner Verbindung mit Beethoven gestanden zu haben.)

**Carbon**, Franz Ludwig v., k. k. Hauptmann. Grundbesitzer und Hauseigentümer in Mödling, mit dem Beethoven in der Angelegenheit eines beabsichtigten Hauskaufes 1819 verkehrte. Nähere Mitteilungen im Abschnitt: Mödling. (Th.-R. IV, S. 166f., Frimmel, „Beethovenforschung“ Heft VIII, 1918, S. 134ff.)

**Cartellieri**, Casimir Anton (geb. Danzig 1772, gest. Liebhausen in Böhmen 1807), begabter Musiker, Leiter der Lobkowitzschen Musikkapelle. Cartellieri muß bei Fürst Lobkowitz den Meister gesehen und gesprochen haben. Durch ihn haben sich Erzählungen über Beethoven und den Cellisten Kraft fortgepflanzt. Wenn Beethoven gelegentlich des Winters zu Kraft kam mit kälteerstarrten Händen, sorgte Frau Katharina Kraft dafür, daß Beethoven beim Fortgehen neue warme Handschuhe im Hut bereit fand. Er zog sie an, ohne

sich in seiner Zerstretheit des Geschenkes bewußt zu werden. Kraft fand hie und da manche Stelle in Beethovens Werken schwer spielbar und erlaubte sich die Bemerkung: „sie liegt nicht in der Hand“. „Muß liegen“, erwiderte der Meister.

(Zu Cas. Ant. Cartellieri, von dem gute Kompositionen erhalten sind, vgl. C. v. Wurzbach, „Biogr. Lexikon“ Bd. 26, Nachtrag, C. F. Pohl, „Die Gesellschaft der Musikfreunde“, S. 75, und Frimmel, „Beethoven“ in allen Auflagen (6. Aufl. S. 43. Handschriftliche Biographie im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde).

**Casentini**, Maria (auch verballhornt Cassentini und noch anders). Prima ballerina der Wiener Hofoper um 1800. (Nähere Angaben über ihr Leben vorläufig unbekannt.) Fräulein Casentini muß dem jungen Meister in den 1790er Jahren bekannt geworden sein, als sie 1796 im „Waldmädchen“ von Paul Wranitzky tanzte (erste Aufführung am 23. September 1796). Beethoven komponierte sofort Variationen über ein russisches Tanzstück aus diesem Ballett und widmete sie der Gräfin von Browne. Sie erschienen 1797. Ohne Zweifel kam er mit der Casentini wiederholt persönlich zusammen, als das Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus“ mit Beethovens Musik vorbereitet und im März 1801 zum erstenmal aufgeführt wurde, und zwar auch einmal „zum Vorteil der Mlle. Casentini“ (am 28. März). — (Siehe auch bei: Prometheus. Vgl. Schindler I, S. 78, 100 und 111, Th.-R. II, S. 216ff., Kalischer-Hirschberg, „Beethovens Frauenkreis“ 2. Teil, S. 1ff.)

Ein alter Bildnisstich aus dem Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde war 1920 im Wiener Rathaus ausgestellt.

**Castelreagh**, Henry Robert, Stewart, Viscount (geb. 1769, gest. 1822), englischer Staatsmann, der beim Wiener Kongreß bis März 1815 England vertrat. Für Beethoven kommt er insofern in Betracht, als ein langer Briefentwurf Beethovens aus der Kongreßzeit vermutlich für diesen Staatsmann bestimmt ist. Beethoven beklagt sich über das Ausbleiben einer Antwort in der Angelegenheit der „Schlacht bei Vittoria“ und der Widmung. In dieser Sache kommt auch Fürst Paul Esterhazy in Frage (Frimmel, „Beethovenjahrbuch“ II, S. 191ff., wozu ich nachtrage, daß Castelreagh eine Vermittlung in der Angelegenheit der Schlachtmusik beabsichtigt hatte, wie es aus einem Briefe Beethovens an den Grafen Moritz Lichnowsky vom 21. September 1814 hervorgeht). — Castelreaghts Bildnis von Sir Thomas Lawrence befindet sich in Windsor Castle.

**Castelli**, Ignaz Franz. Zu seiner Zeit berühmter, noch heute gelesener Dichter (geb. 1781 zu Wien, gest. ebendort 1862). Gehörte jahrelang zu Beethovens Freundeskreis. Die vielleicht älteste Er-

wähnung Castellis in diesem Kreise kommt vor in einem Brief Beethovens an Treitschke vom 3. Juli 1811. Beethoven hatte durch Palffy Castellis Bearbeitung der „Ruines de Babylon“ erhalten, an deren musikalische Ausführung Beethoven damals dachte (siehe bei: Opernpläne). 1809 war er von den Franzosen proskribiert worden. Oftmals hatte er unter der Zensur zu leiden, worüber er selbst in humorvoller Weise berichtet hat. Über Beethoven, von dem er zu Thayer sagte: „Beethoven war eigentlich die personifizierte Kraft“ (Th.-R. III, S. 182), schrieb er 1861 in den „Memoiren meines Lebens, Gefundenes und Empfundenes“ (III. Bd. S. 117): „Der große Beethoven konnte mich sehr wohl leiden; so oft er mich sah, fragte er mich immer: Was gibt es denn wieder für kolossale Dummheiten? Ich erzählte ihm neue Bonmots und Anekdoten, und er lachte immer um so herzlicher, je derber diese waren.“ „Wenn irgendwo etwas Lustiges vorgenommen werden sollte, mußte ich mitwirken, und zum Beweise dessen berufe ich mich auf einen Brief Beethovens an seinen Freund Holz . . . worin er ihm meldete, er wolle dem Musikalienhändler Steiner einen lustigen Streich spielen . . . und dazu wörtlich bemerkte: Dabei muß Castelli herhalten“ (siehe bei: Steiner). „Als ich meine 1000 Sprichwörter erscheinen ließ, zeigte ich Beethoven dieselben, und da jedes Sprichwort nur zwei, wenige vier Verse enthielten, gefielen ihm diese sehr, und er sagte mir, sie wären ganz dazu geeignet, um Kanons darauf zu komponieren. Ich ließ daher ein Exemplar ganz mit Notenpapier durchschießen und gab es ihm. Er sagte mir später, er habe bereits einige hineinkomponiert. Als er starb, hätte ich dieses Büchlein gern als eine Reliquie dieses großen Mannes aufbewahrt, allein es fand sich nicht vor“ (siehe bei: Canones). Castelli erzählt in der Folge auch die Geschichte von Beethovens freier Fantasie über das Thema



das ihm Castelli vorspielte. Diese Geschichte ist oft nacherzählt worden. Auch über Beethovens Zusammentreffen mit Abbé Stadler bei Haslinger wußte er zu berichten. — Zu Beethovens Zeiten wohnte Castelli im Ballgäßchen (alte Nr. 987, neuere 931).

Castelli war kurze Zeit (1811—1814) neben Treitschke Theaterdichter, gab eine ganze Reihe von Veröffentlichungen heraus, während er eigentlich zuerst Praktikant, dann Sekretär der landständischen Buchhaltung gewesen. Er starb unverheiratet zu Wien im Heiligenkreuzerhof (Stadt Nr. 677) und wurde in eine eigene Gruft nach Hütteldorf überführt. Das Trauerblatt wurde von des Dichters Nichte Emilie



Müller, geb. Weyringer, und ihren Brüdern August und Walter Weyringer ausgegeben.

(Reichliche Angaben in den biographischen Nachschlagebüchern, z. B. bei Wurzbach II, IX, XI, XXIII, in der Altwiener Theaterliteratur, in Bauernfelds „Aus Alt- und Neu Wien“, neue Auflage von Jos. Bindtner, 1923, in Bauernfelds Tagebüchern; dazu „Grillparzer-jahrbuch“ VI, S. 135, L. Nohl, „Beethoven, Liszt und Wagner“, S. 112, Frimmel in Kastners „Wiener musikal. Zeitung“ I, S. 52ff., und in „Neue Beethoveniana“ [nach Register], „Wiener Abendpost“ [Beilage der „Wiener Zeitung“, 1892, 5. Februar]. In neuester Zeit H. Tietze, „Das vormärzliche Wien“, 1925, S. 30.)

Castellis Bildnis wurde lithographiert. Die Moritz Daffingersche Miniatur ist von Blasius Höfel gestochen. In der Wiener Beethoven-ausstellung 1920 sah man Castellis Bildnis, ein Gemälde von Natale Schiavoni aus dem Jahr 1819.

**Catalani**, Angelica (geb. Sinigaglia 1780, gest. Paris 1849), berühmte Sängerin.

Zwar ist nichts Sicheres von persönlichen Beziehungen zu Beethoven bekannt, doch mag angemerkt sein, daß sie in ihren Wiener Konzerten vom 16. Juni und 2. Juli 1818 Beethovensche Werke aufführen ließ: die „Egmont“-Ouvertüre und das Finale des Trielkonzertes (Th.-R. IV, S. 570, Hanslick, „Geschichte des Concertwesens in Wien“. Alle Musiklexika geben über das Leben der Künstlerin Auskunft).

**Cesar**, Jos., nachträglich Bildhauer (geb. 1814, gest. 1876), hat noch als Knabe den Meister in Heiligenstadt gesehen und mit anderen Jungen geneckt. Diese Überlieferung ist mir durch den Bildhauer Viktor Tilgner erzählt worden und findet sich mitgeteilt in „Neue Wiener Musikzeitung“, 1. Oktober 1890, S. 10.

**Champagnersonate**. Mißbräuchlicher, wenngleich sonst ziemlich zutreffend gewählter Name für die Klavier-Violinsonate Op. 30, Nr. 3. Der prickelnde Rhythmus in den schnellen Sätzen rechtfertigt einigermaßen die mißbräuchliche Benennung.

**Cherubini**, Luigi (Rufname neben vielen anderen Taufnamen). Geb. 1760 zu Florenz, gest. Paris 1842. — Der weltbekannte, hochbedeutende Tondichter. —

Die Bekanntschaft mit Beethoven hat sicher schon 1805 begonnen, Grillparzer berichtet, es sei 1805 in einer Gesellschaft bei Sonnleithner gewesen. Cherubini war mit seiner Gemahlin nach Wien gekommen, um eine Oper für Wien zu schreiben. Dort lernte er Beethovens „Fidelio“ kennen, über den er ebenso krittellig urteilte wie über das Klavierspiel Beethovens. Schindler hat den französischen Tonmeister noch per-

sönlich in Paris kennen gelernt und mit ihm viel und wiederholt über Beethoven gesprochen. Cherubinis Gemahlin war unserem Meister wohlher gesinnt und bewarb sich bei Schindler sogar um eine Handschrift von ihm. Beethoven, um etwas mehr als zehn Jahre jünger als Cherubini, verehrte dessen Opern rückhaltlos und erklärte den in der Tat sehr bedeutenden Franzosen für den besten unter den damaligen Komponisten. Im Gasthaus neben dem Josefstädter Theater befand sich eine Spieluhr, unter deren Walzen sich auch eine zu Cherubinis „Medea“-Ouvertüre befand. Beethoven ließ sich diese Ouvertüre oft vorspielen (nach Seyfried und Schindler).

Als Beethoven 1823 daran ging, Abschriften der „Großen Messe“ zu versenden, wandte er sich um eine Empfehlung beim französischen Hof an Cherubini. Das Schreiben als Konzept, halb deutsch, halb französisch, ist zuerst bei Schindler mitgeteilt (II, S. 352). Der Brief sollte durch Schlesinger an Cherubini gelangen, mag aber nicht abgegeben worden sein. 1841 bedauerte Cherubini im Gespräch mit Schindler, daß er den Brief nicht erhalten habe. Dieses ist ungewiß. Von einer Antwort ist nichts bekannt. (Th.-R. IV, S. 369, und „Beethovenjahrbuch“, besonders Bd. II, S. 166f. und 173f. mit Benutzung des Kölner Gesprächsheftes aus der ersten Hälfte von 1825. Schindler, „Beethoven in Paris“ S. 97, und Gazette musicale 1841, Nr. 17, Hüffer: A. F. Schindler S. 32f., neuestens Lud. Schemann: Cherubini und danach „Die Musik“ Oktober 1925.)

(Die Literatur über Cherubini ist ziemlich umfangreich und wird in den Musiklexika einschließlich des Groveschen ausgenutzt und aufgezählt. Das Wichtigste zu Beethoven ist oben angedeutet. — Cherubinis Bildnis von Ingres mit der allegorischen Figur dabei ist allgemein bekannt, unter anderen abgebildet in „Die Theater Wiens“ IV. Bd. von R. Wallatschek. Dort auch der Stich von Neidl.)

**Chorfantasie**, das ist: „Fantasie für das Pianoforte mit Begleitung des ganzen Orchesters und Chor in Musik gesetzt und Seiner Majestät Maximilian Joseph König von Bayern etc. etc. zugeeignet von L. v. Beethoven, 80tes Werk“, wie es in der Urausgabe steht, die im Juli 1811 bei Breitkopf & Härtel erschienen ist. Geschaffen wurde das Werk 1808, und zwar verhältnismäßig rasch. Die Klaviereinleitung folgte erst 1809. Der Text „Schmeichelnd und lieblich . . .“ wäre nach C. Czerny von Kuffner gedichtet, steht aber jedenfalls unter starkem Einfluß Beethovens. Die Erstaufführung geschah am 22. Dezember 1808. (Vgl. Nottebohm, „Them. Verz.“, desselben „Beethoveniana“ I und II nach Register, besonders II, S. 503. Thayer, „Chron. Verz.“ Nr. 142, Th.-R. III, Frimmel, „Studien und Skizzen zur Gemäldekunde“

Bd. V, 7. Lieferung mit weiteren Literaturangaben im Zusammenhang mit Ant. Halm, „Musikführer“ Nr. 98 von Theodor Müller-Reuter [1907].)

Bei der ersten Aufführung 1808 spielte Beethoven noch selbst den Klavierteil. Es war sein letztes Auftreten im großen Konzertstil, noch zur Zeit seiner größten Kraft, die ihn auch dazu verleitete, ein Riesensprogramm aus lauter eigenen Werken aufzustellen (siehe: Akademie von 1808). Viele Stimmen aus der Zeit (Ries, Seyfried, C. Czerny, Moscheles, Spohr [nach Seyfried], Dolezalek) berichten von einer Szene bei der Probe, wobei die oft erzählte Ohrfeige vorkommt, die der den Leuchter haltende Junge neben dem Klavier abbekommen hat, und von dem Unfall bei der Aufführung, daß einmal abgeklopft und wiederholt werden mußte. Seyfried versetzt die Ohrfeigenszene in die Aufführung, was jedenfalls ein Gedächtnisirrtum ist (Th.-R. III, S. 109ff.).

1817 am 15. November spielte Ant. Halm den Klavierpart zur Chorfantasie nicht zur Zufriedenheit Beethovens. Dann noch einmal im Herbst 1825. (Siehe bei: Halm.)

Die Widmung an den König von Bayern ist nicht von Beethoven ausgegangen (hierzu Th.-R. und Ad. Sandberger, „Beethovenaufsätze“, S. 258f.).

Die Chorfantasie, „dieses seltsame Werk“, wie es Bekker nennt, gehört nicht zu den besten des Meisters. Man merkt es ihr an, daß sie auf den Klaviervirtuosen berechnet ist. Was an den vollendeten Meisterwerken Beethovens am meisten fesselt, die geistreiche thematische Arbeit, fehlt hier gänzlich. An blendendem Glanz ist aber kein Mangel. Noch heute wird das Werk gelegentlich zur Aufführung gebracht. Daß das Thema im ersten Allegro (bei „Meno Allegro“) schon die Freudenhymne der 9. Symphonie vorausnimmt, ist längst bemerkt worden. Daß diese Melodie schon etwa 1796 bei Beethoven entstanden ist, hat schon Nottebohm bemerkt („Beethoveniana“ II, S. 255ff. und dazu später Wilh. Kienzl, „Im Konzert“, 2. Aufl. 1908, S. 287ff.). Die Instrumentierung mit Streichern, den gewöhnlichen Bläsern und Pauken ist für die meisten Hörer reizvoll im abwechselnden Gebrauch der verschiedenen Klangfarben.

**Christus am Ölberg** (siehe bei: Oratorien).

**Clement**, Franz (geb. 1780 zu Wien, gest. 1842 ebendort). Hervorragender Geiger. Sein Name ist in unvergänglicher Weise mit dem Beethovens verknüpft dadurch, daß Beethoven für den noch Jugendlichen 1806 sein Violinkonzert schrieb. Schon 1794 hatte er das Glück, von Beethoven gehört zu werden und dessen Entzücken zu erregen. Der Meister trug sich in Clements Stammbuch ein. Dieses Stamm-

buchblatt, vorhanden in der Wiener Hofbibliothek, wurde 1868 durch C. F. Pohl veröffentlicht (vgl. „Signale für die musikalische Welt“ 1868, Nr. 52, S. 1092. Vollständig abgedruckt in „Beethovenforschung“ Bd. II, S. 108). Beethoven unterschreibt als „ganz dein Freund“ und noch mit der Angabe „in Diensten S[einer] K[urfürstlichen] D[urchlaucht] zu Kölln“. Im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien befindet sich eine handschriftliche Lebensbeschreibung Clements.

Clement war ein frühreifer Junge und setzte schon im Knabenalter die Kenner durch sein Violinspiel in Erstaunen. Sein erstes öffentliches Auftreten geschah schon 1789 in Wien. Dann jahrelange Kunstreisen mit dem Vater durch Deutschland, Holland, England. In London erregte er zugleich mit dem jungen Bridgetower am 6. Juni 1790 Aufsehen (vgl.: Bridgetower). Nach seiner Rückkehr in die Vaterstadt wurde er bald Soloviolinist in der Hofoper und überdies Hilfskraft des Kapellmeisters Süßmayer. Schon 1802 Orchesterleiter im Theater an der Wien. In der Zeit um 1804 dirigierte Clement bei Würth & Fellner in Wien. Clements kühne Bogenführung und sein vollkommener Vortrag wurden gerühmt. 1806 schrieb Beethoven für den jungen Geiger sein Violinkonzert (Op. 61), das Clement am 23. Dezember jenes Jahres zum erstenmal öffentlich vortrug. 1808 fällt eine ernste Erkrankung, die eigens bei Clements Wiederauftreten im Dezember 1808 in der Konzertankündigung erwähnt wird (vgl. „Wiener Zeitung“, Dezember 1808, S. 6262 und 6317). 1811 unternahm er eine Konzertreise nach Rußland, die durch den Verdacht der Spionage fast gänzlich mißglückte. Ohne Hilfsmittel mußte sich der Künstler durch Einnahmen aus Konzerten in Prag, Lemberg und in anderen Orten bis in die Heimat zurückarbeiten, wo er nun seine frühere Stellung schon vergeben fand. Er mußte vorläufig eine Orchesterstelle in Baden bei Wien annehmen. Das war ungefähr 1813. In der Saison von 1813 auf 1814 wurde Clement nach Prag berufen. Von 1818 bis 1824 war er wieder im Theater an der Wien Orchesterdirigent. Dann folgten weitere Kunstreisen dieses unruhigen Musikerblutes, ohne daß es irgendwie bei seiner „unordentlichen Lebensweise“ zu einem behaglichen Sein gekommen wäre. 1827 besuchte er noch den todkranken Meister im Schwarzspanierhause (Breuning, S. 103). 1842 am 3. November ging der Künstler „kümmerlich zu Ende“, wie Ed. Hanslick in seiner „Geschichte des Concertwesens in Wien“ (S. 227 ff.) nach guten Quellen mitteilt. Der Künstler ruht auf dem Währinger Friedhof (nach Rob. Müller im „Beethoven-jahrbuch“ I, S. 123). Ein kleiner Brief Beethovens an Clement wurde durch F. A. Schlossar mitgeteilt in „Die Musik“, Jahr IX, Heft 13, S. 38. Weitere Literatur in „Beethovenforschung“ a. a. O., Th.-R. V

bringen vieles über Clement aus den Gesprächsheften von 1824. — Wie ich während der Korrektur erfahre, haben wir eine neue Arbeit über Clement von dem Universitätsdozenten Herrn Dr. Rob. Haas in Wien zu erwarten.

**Clementi**, Muzio, geb. Rom 1746, gest. 1832 auf seinem Landsitz zu Evesham (Warwickshire), der berühmte Tonsetzer und Klavierspieler, der seine erste Ausbildung in Italien erhielt, dann zumeist in England lebte. 1773 erschienen seine ersten Klaviersonaten. Er war gelegentlich großer Reisen oftmals in Wien. Doch kam er mit Beethoven erst 1807 in engere Verbindung. Vorher haben sich die beiden sicher schon jahrelang vom Sehen gekannt. Aber sie saßen z. B., wie Ries erzählt, an getrennten Tischen, ohne sich zu grüßen, wenn sie gleichzeitig in die „Schwane“ gekommen waren („Notizen“, S. 101). Clementi hatte sich 1798 in London als Musikverleger eingerichtet und dort auch mit Klavierfabrikation beschäftigt. Beethoven lernte vermutlich sogleich der Reihe nach alle Klaviersonaten Clementis kennen. Schindler fand sie dort vor (II, S. 182). Er hatte große Achtung vor dem älteren Meister, wollte ihm aber, als dieser in Wien war, nicht den ersten Besuch machen (wenn Czerny recht unterrichtet war). Clementi seinerseits anerkannte das Genie des Jüngeren und dessen Klavierwerke, weniger dessen Klavierspiel. Er nahm auf die Klaviersachen Beethovens nicht selten Rücksicht. Über diese Fragen arbeitete schon Shedlock (vgl. „The pianoforte sonata“ 1895), später Max Unger (in „M. Clementis Leben“, Dissertation 1911, 1913 in Druck erschienen). Siehe auch Max Unger in „Die Musik“, Dezember 1910 und November 1912, Th.-R. III nach Register und Riemanns „Musiklexikon“ in den neuen Auflagen. In den angeführten Schriften auch Angabe älterer Literatur. In neuerer Zeit berichtete P. Tausig über „Muzio Clementis Aufenthalt in Baden“ („Badener Zeitung“ vom 8. März 1913 und in „Berühmte Besucher Badens“). Ein Brief Clementis an seinen Kompagnon F. W. Collard aus Wien vom 22. April 1807 wurde nach dem englischen Athenäum unter anderm mitgeteilt in deutscher Wiedergabe durch die „Neue freie Presse“, 10. September 1902, bei Kerst, „Erinnerungen“ I, S. 122, ohne Quellenangabe. Dieser Brief enthält wichtige Angaben über das Bekanntwerden Collards mit Beethoven und über den raschen Abschluß des Vertrages mit Clementi & Collard. Es handelte sich um den englischen Verlag der drei Rasumowsky-Quartette, der IV. Symphonie und der „Coriolan“-Ouvertüre. Die Bezahlung ließ sehr lange auf sich warten, und zwar bis in den Frühling 1810 (Th.-R. III, S. 370).

Daß Clementi in seinen Arbeiten gelegentlich darauf Rücksicht ge-

nommen hat, angehende Virtuosen auf Beethovens Klaviersachen vorzubereiten, ist klar und schon längst bemerkt worden. Ich erinnere z. B. an Beethovens Op. 54 (Klaviersonate von 1806) mit den Oktaven-  
gängen und Achteltriolen gleichzeitig links und rechts und die Übung Nr. 65 im III. Teil des „Gradus ad parnassum“ Clementis von 1817. 1825 verschaffte Beethoven dem jungen Gerh. v. Breuning Clementis Klavierschule („Aus dem Schwarzspanierhause“, S. 69ff., zu Clementi auch die Musiklexika einschließlich des „Dictionary of Music“ von George Grove).

**Collard**, F. W. (Siehe bei: Clementi.)

**Collin**, Heinr. Jos. v., der weitbekannte, talentvolle Dichter (geb. 1771 zu Wien, gest. ebendort 1811). — Über den Beginn der Bekanntschaft mit Beethoven ist nichts bekannt. Sicher standen sie in den Jahren um 1808 in freundschaftlichem Verkehr. Mehrere Briefe Beethovens an Collin sind durch Ludw. Nohl, Kalischer, Thayer und Riemann bekanntgemacht worden. (Vgl. Th.-R. III, S. 68ff.) Beethoven, seit dem Zurücksetzen des „Fidelio“ fortwährend nach einem neuen Opernstoff suchend, wollte einen „Macbeth“ komponieren, den Collin zu schreiben begonnen hatte. Skizzen dazu sind erhalten. Auch ein „Bradamante“ kam in Frage. Überdies dachte Beethoven daran, Collins Oratorium „Die Befreiung Jerusalems“ zu vertonen. Die noch unfertigen Dichtungen zum Oratorium und „Macbeth“ lagen dem Meister zu Beginn des Jahres 1809 vor. Im März 1808 hatte der Dichter die Haydn-Akademie vom März besungen und dabei auch Beethovens gedacht: „Beethovens Kraft denkt liebend zu vergehen, so Haupt als Hand küßt glühend er dem Greise“ (Haydn ist gemeint). Beethoven war ja unter denen, die bei der großartigen Huldigung im Vordergrund standen. (Nach „Allgem. musik. Ztg.“ vom 20. April 1808 und Th.-R. III, S. 61.) Zu Collins Trauerspiel „Coriolan“ schrieb Beethoven um 1807 die Ouvertüre, die jetzt zu seinen berühmtesten Werken gehört. Es scheint, daß sie in verhältnismäßig kurzer Zeit vollendet wurde (siehe bei: Coriolan-Ouvertüre). 1809 wurde flüchtig entworfen ein Anfang zu Collins „Wehrmannslied“. (Siehe Nottebohm, „Beethoveniana“ passim, und Wilh. Kienzel, „Im Konzert“, 1908. Ferner Mathäus Edler v. Collin: „Über Heinrich Jos. Edlen v. Collin und seine Werke“ [Wien 1814] mit Bildnis, Karoline Pichler, „Denkwürdigkeiten“ II, S. 52, Laban, „F. H. J. Collin, ein Beitrag zur Geschichte der neueren deutschen Literatur in Österreich“ [Wien 1879; enthält auch Beethovens Brief über den beabsichtigten „Bradamante“]. Siehe auch Const. v. Wurzbach, „Biographisches Lexikon“, einschließlich der Nachträge in Bd. 26. Aus neuerer Zeit „Die Theater Wiens“ II, 1. Halbband von

Alex. v. Weilen, „Die Musik“ Bd. IV, Heft 21, S. 190f. und Dr. Karl Fuchs in einem langen Aufsatz der „Wiener Zeitung“ vom 23. Juli 1911. — Zu Collins Grabmal in der Wiener Karlskirche reichliche Ortliteratur und manches in den Schriften über Zauner und Föger.)

**Coriolan-Ouvertüre** Op. 62, C-Moll. Auf der Urschrift, die ehemals bei T. Paterno in Wien gewesen und jetzt dem Beethovenhaus in Bonn gehört, steht von Beethovens Hand „Overtura“ (dann durchstrichen: „Zum Trauerspiel Coriolan“) „composta da L. v. Beethoven 1807“. (Nach dem Faksimile und nach Thayer, „Chronologisches Verzeichnis“.) Im April jenes Jahres war das Werk wohl schon fertig, da es am 20. April an Clementi zur Herausgabe in England verkauft wurde. Am 24. April war die erste Theateraufführung. Beethoven widmete es dem Dichter Collin, damals Hofsekretär. Nottebohm im „Thematischen Kat.“ gibt den ganzen französischen Titel des Werkes, das im Verlag des Kunst- und Industrie-Comptoirs erschien, zunächst in Wien in einem Liebhaberkonzert kurz vor dem 10. Dezember und bald darauf im kleinen Redoutensaal 1807 aufgeführt und in der „Wiener Zeitung“ vom 9. Januar 1808 angezeigt wurde. Reichardt war damals in Wien. Er war zunächst von den „Kraftschlägen“ der Ouvertüre, wie er sie in den engen, unpassenden Räumen des Liebhaberkonzertes gehört hatte, geradezu betäubt. Von der Aufführung im Redoutensaal aber hatte er einen besseren Eindruck. Zu dieser „herkulischen Ouvertüre“ kam ihm in den Sinn, daß Beethoven „sich selbst noch besser darin dargestellt als seinen Helden“. Vielleicht hatte Reichardt damit recht, doch stimme ich eher Thayer bei, der die Anpassung an das Collinsche Trauerspiel hervorhebt. Richard Wagner, der noch der Meinung war, daß der Shakespearesche „Coriolan“ dem Meister die Anregung gegeben habe, scheint doch allzuviel aus Beethovens Musik herauszuhören. (Dazu auch „Die Musik“ vom Oktober 1909 und B. Marx, „Beethoven“.) In allen großen Beethovenbüchern findet sich die „Ouvertüre zu Coriolan“ besprochen, sehr ausführlich bei Thayer-Riemann in Bd. III. Schon Thayer, Ludwig Nohl und andere sprachen gegen die Erklärung aus Shakespeare und für die naheliegende aus Collins Trauerspiel. Von Bedeutung waren die eingehenden Besprechungen bei Lenz und Marx, der eine Art Analyse des Werkes mit gutgewählten Notenbeispielen in folgender Weise abschließt: „Es gibt kein Werk, das Beethovens männliche und künstlerische Energie in engem Raum so voll bewährte, wie der Coriolan.“ Einige Seiten aus der Partitur faksimiliert für die Veröffentlichung des Vereins „Beethovenhaus“ in Bonn 1921, Neuauflage 1924. Zwei andere Faksimiles aus derselben Ouvertüre in der großen Ausgabe des Bekkerschen

„Beethoven“. Über den Ankauf der Urschrift durch den Verein „Beethovenhaus“ berichteten Zeitungsnotizen im März 1906. — Beachtenswert für den Gegensatz einer modernen musikalischen Denkweise zu Beethovens stilvoller Art war H. Schenker in der Wochenschrift „Die Zeit“ (Wien, 21. Dez. 1895). Es hat auch einige Bedeutung, zu erfahren, daß Collin den Shakespeareschen „Coriolan“ nicht gekannt hat. So hat er selbst 1808 gegen L. Tieck geäußert (Köpke, „Ludw. Tieck“ I, S. 82, angeführt bei Ludwig Nohl, „Beethovens Leben“, erste Ausgabe II, S. 497).

**Cramer**, Joh. Bapt. (geb. 1771 zu Mannheim, gest. 1858). Sohn Wilhelm Cramers. Seit 1788 auf Konzertreisen, lange in Paris, zumeist aber in London. Auch als Musikverleger tätig. Gehörte zu denen, die schon früh Beethovens Bedeutung erkannt haben. Schon bei Op. 1 sagte er: „Das ist der Mann, der uns für den Verlust Mozarts trösten wird“ (Th.-R. I, S. 405). Beethoven redete zumeist Freundliches über Cramer. Doch schreibt er am 1. Juni 1815 an Johann Peter Salomon nach London, Ries hätte ihm gesagt, daß Cramer sich öffentlich gegen Beethovens Kompositionen erklärt habe. „Will jedoch Cramer etwas von diesen schädlichen Kunstwerken besitzen, so ist er mir so lieb, wie jeder andere Verleger.“ Über Cramers Klavierspiel äußerte er sich 1817/18 sehr anerkennend gegen Cipr. Potter. Ries berichtete: „Unter den Clavierspielern lobte er mir einen als ausgezeichneten Spieler: John Cramer, alle andern galten ihm wenig.“ In einem Brief an Ries vom 5. März 1818 läßt Beethoven Cramer grüßen, „obschon ich höre, daß er ein Kontrasubjekt von ihnen und mir ist“. Beethoven besaß die ersten zwei Hefte der Cramerschen Etüden, die mit Schindlers Nachlaß in die Berliner Bibliothek kamen (Dazu J. S. Shedlock, „The Beethoven Cramer Studies“). — Cramer war auch unter den Begutachtern des englischen Flügels, der durch Broadwood an Beethoven gelangte.

**Cramolini**, Ludwig. In der Zeit Beethovens noch Knabe und Jüngling, dann Opernsänger. Er starb in hohem Alter zu Darmstadt 1884. Seine Erinnerungen an Beethoven wurden erst spät 1907 veröffentlicht, und zwar in der „Frankfurter Zeitung“ vom 29. September durch Hermann Knispel nach Cramolinis Niederschrift mit wenigen, wie es scheint unbedeutenden Änderungen. Das Zusammentreffen mit Beethoven muß 1818 in den Sommer fallen. Mutter Cramolini und ihr Söhnchen Ludwig wohnten in den Sommern 1816—1818 in Mödling. Im letztgenannten Jahre war auch Beethoven draußen im Hafnerhaus der Hauptstraße. Frau Cramolini war nicht zudringlich, obwohl sie die Bedeutung Beethovens kannte. Auf Spaziergängen in die Brühl traf man sich gelegentlich. Der kleine Ludwig fing in der damals



schmetterlingreichen Gegend Papillons und brachte sie dem Meister, der manchmal den Namen nannte oder den Knaben auch anschnauzte: „Laß mich zufrieden, kleiner Mörder, Plagegeist!“ (Vgl. Frimmel, „Beethoven in der Mödlinger Brühl“ in „Beethovenforschung“ Heft 5.) Der Kleine brachte dem Meister gelegentlich Papiere, die dieser auf dem Wege verstreut hatte. Das Zusammentreffen mit Montecucoli wird von Cramolini erzählt (siehe bei: Montecucoli). 1823 schrieb Grillparzer ins Gesprächsheft: „Ich glaube er heißt Cramolini und soll bei einer sehr hübschen Gestalt eine sehr schöne Stimme haben“ und „man sagt, die Direction lasse ihn unterrichten. Forti ist doch etwas plump.“ In der Mitte Februar 1827 besuchte der junge Cramolini, der unterdessen Opernsänger geworden war und sich mit der Sängerin Nanette Schechner verlobt hatte, den schwerkranken Dulder im Schwarzspanierhause. Sie waren freundlich aufgenommen und durften dem Meister vorsingen, der das Mienenspiel und die Bewegungen des Mundes beobachtete. (Die Cramolinischen Erinnerungen sind nach der „Frankfurter Ztg.“ auch aufgenommen in das „Beethovenjahrbuch“ Bd. II, in Kerst, „Erinnerungen“, Bd. I und II, und Alb. Leitzmann: „Beethoven“ 2. Aufl. II. Bd., S. 347f., Th.-R. V, S. 307f. machen es höchstwahrscheinlich, daß Cramolinis erst im Februar 1827 bei Beethoven gewesen sind, wogegen in Cramolinis Erinnerungen die Mitte Dezember 1826 als Zeit genannt ist.)

**Crevelt, J. H.**, „Arzt“, schrieb sich am 1. Oktober (wohl November) 1792 als Beethovens „Verehrer und Freund“ in das Stammbuch, das man dem scheidenden Musiker vor seiner Abreise nach Wien in Bonn zusammenstellte. Crevelt gehörte in den Kreis der Witwe Koch (Wegeler, „Notizen“ 59, Nottebohm, „Beethoveniana“ I, 144. Vergl. auch den Abschnitt: Rovantini. Th.-R. I, S. 502).

**Cressener, Georg**, englischer Gesandter in Bonn. Kam nach Thayer 1775 dahin und starb dort 1781 im 81. Jahr seines Alters. Nach einer Erzählung Mäurers hätte der junge Beethoven eine Trauerkantate auf den Tod Cresseners geschrieben, sie Luccesi gezeigt, der sie zunächst nicht recht verstand, aber doch aufführen ließ. Sie soll Beifall gefunden haben. Jede Überprüfung der Sache ist vorläufig ausgeschlossen, denn das Werk ist verschollen (Th.-R. I, S. 141).

**Czapka, Magistratsrat**. Kam 1826 in vorübergehende Verbindung mit Beethoven aus Anlaß des Selbstmordversuches, den der Neffe Karl verübt hatte. Briefe an ihn sind mitgeteilt durch G. v. Breuning in der „Neuen freien Presse“ vom 30. Dezember 1887 und wiederbenutzt bei Kalischer und Th.-R. Sie handeln vom Neffen und dessen nächster

Zukunft. Der Brief „Ich ersuche sie dringend anzuordnen“ gelangte 1916 in den Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

**Czerny, Joseph** (geb. 1785 zu Horwitz, gest. 1842 zu Wien). Gesuchter Klavierlehrer, der auch als Nachfolger Carl Czernys den Neffen Karl unterrichten durfte, aber nicht mit Carl Czerny verwandt ist. Er kommt gelegentlich in den Gesprächsheften vor, wo auch (z. B. W. Nohl I, S. 155) davon die Rede ist, daß er die junge Leopoldine Blahetka unterrichtet hat. Joseph Czerny wurde 1824 Gesellschafter des Musikverlags Cappi & Co. (1826 Cappi & Czerny), den er später allein führte, aber 1832 verkaufte (Th.-R. passim, Riemann, „Musiklexikon“).

In Wien waren um 1820 drei Musiker namens Czerny tätig: Carl, der Klavierspieler, Josef, „Tonsetzer und Claviermeister“, wohnhaft Schottenbastei Nr. 127, und ein weiterer Joseph Czerny, der „Violin und Flöte“ spielte und in der Renngasse Nr. 152 wohnte (nach Anton Ziegler, „Adreßbuch von Tonkünstlern“ 1823), Franz Heinrich Böckh, „Wiens lebende Schriftsteller usw.“ kennt 1822 nur die zwei, auch sonst genannten Czerny; Carl in der Krugerstraße 1006 und Josef auf der Schottenbastei Nr. 127.

**Czerny, Carl** (geb. zu Wien 1791, gest. ebendort 1857). Der allbekannte Tonkünstler war ein wirklicher Schüler Beethovens. Als frühreifes Talent, das vom Vater, dem Wiener Klavierlehrer Wenzel Czerny, sehr gepflegt wurde, kam er schon etwa 1800, also noch als Knabe in Beethovens künstlerische Obhut. Krumpolz führte ihn dort ein. Er mußte dem Meister vorspielen und hatte damit Erfolg. Wie Czerny selbst erzählte, sagte Beethoven zum Vater: „Ihr Sohn hat Talent; ich will ihn selbst unterrichten, schicken Sie ihn wöchentlich zweimal zu mir. Verschaffen Sie ihm sogleich Phil. Em. Bachs Lehrbuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, das soll er mitbringen.“ Bei den Unterrichtsstunden, die nicht regelmäßig gegeben wurden, mußten zunächst die Tonleitern durch alle Tonarten geübt werden. Handhaltung, Gebrauch des Daumens wurden gelehrt. Aufs Legato hielt Beethoven sehr viel. Es bildete sich nach und nach eine dauernde Verbindung heraus. Czerny wurde, offenbar durch Beethovens Empfehlungen, einer der beliebtesten Klaviermeister in Wien. Schon 1820 wird er von Dr. W. C. Müller (aus Bremen) einer der größten Klaviervirtuosen genannt. Schon 1806 hatte er in einem Augartenkonzert Beethovens Klavierkonzert aus C-Dur gespielt. 1812 trug er das Es-Dur-Konzert öffentlich vor, und späterhin hat er wiederholt Beethovensche Klavierwerke in die Öffentlichkeit eingeführt. In seiner Wohnung (Stadt, Krugerstraße) gab er private Sonntagskonzerte,

die nur Beethovensche Werke brachten. Eine ganze Reihe von Orchesterkompositionen Beethovens und anderen Instrumentalwerken ist durch Czerny fürs Klavier eingerichtet worden, und zwar klaviermäßiger als andere Auszüge jener Zeit. Die ungeheuere Fruchtbarkeit, mit der Czerny pädagogische Klavierstücke schuf, ist weltbekannt. Die „Schule der Geläufigkeit“, die „Schule des Virtuosen“ und viele andere, die er bändeweise und heftweise geschrieben hat, gehen noch heute um den Erdball und bilden so ziemlich die wichtigsten Einführungen in den Vortrag Beethovenscher Werke. Hatte Czerny doch alles Technische jener Zeit vollkommen inne. Er beherrschte alle Klaviersonaten des Meisters, auch die Riesensonate Op. 106, die er z. B. 1820 dem Bremer Müller vorspielte. Im IV. Teil seiner großen Klavierschule gab er viele höchst wertvolle Winke für den Vortrag der Beethovenschen Klaviersonaten und anderer Werke des Meisters. Die Art und Weise, wie Beethoven die Fugen des „Wohltemperierten Klaviers“ von J. Seb. Bach vortrug, ist durch Czerny festgehalten worden. Liegen auch keine Werke vor, die an Tiefe und Erfindungsreichtum denen eines Beethoven auch nur nahekommen, so muß doch ein gewisses Mehr als die gewöhnliche Mittelmäßigkeit in Czernys Arbeiten anerkannt werden. Eine Zeitlang war Czerny Lehrer des Neffen Karl (1816—1818), und aus jener Zeit stammt auch eine klavierpädagogische Äußerung Beethovens, die oft abgedruckt ist. (Siehe Frimmel, „Beethovenstudien“ Bd. II.)

Czerny war slawischen Geblütes, ein echtes Musiktalent. Über seine bescheidene, menschenfreundliche, arbeitsame Natur ist nur eine Stimme. Sein letzter Wille (abgedruckt in F. Glöggl's „Neuer Wiener Musikzeitung“ von 1857, S. 119, 132f., 139ff., wo sich auch eine „biographische Skizze“ von Eugène Eiserle findet) enthält folgende Stelle: „8. 2 Originalmanuscripte von Beethoven (1. das Violinconcert Op. 61 und die Partitur der Ouverture Op. 114, die ich einst Gelegenheit hatte, mir zu kaufen) gebe ich der k. k. Hofbibliothek“, und ferner: „12. Meine zwei Bösendorfer Fortepianos . . . die Büste Beethovens und was sonst auf Musik Beziehung hat, vermache ich der Gesellschaft der Musikfreunde.“

Die handschriftlichen „Erinnerungen aus meinem Leben“ sind auch für den Unterricht bei Beethoven von Bedeutung (siehe oben), sie sind veröffentlicht in C. F. Pohls „Jahresbericht der Gesellschaft der Musikfreunde“ von 1870 und waren vollständig abgedruckt in Zellners „Blättern für Theater und Musik“. Ausgestellt waren sie 1892 in der Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen. Auch andere Mitteilungen Czernys über Beethoven sind bekannt und bei Th.-R. und bei Kerst abgedruckt. Daß alle Musiklexika, von Schillings

Enzyklopädie Bd. II (1835) angefangen, eingehende Mitteilungen über den bedeutenden Komponisten und Pianisten bringen bis zur neuesten Auflage des Riemannschen Lexikons, sei in Erinnerung gebracht. Reichliche Angaben über Carl Czerny in Frimmel, „Beethovenforschung“ Heft 6 und 7, wo noch weitere Literatur genannt ist. Carl Czernys Briefe an Franz Liszt, dieser war bekanntlich Czernys Schüler, enthalten einige Stellen über Beethoven und den Beethovenforscher Otto Jahn. Sie sind durch La Mara veröffentlicht in „Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt“, 1895, Bd. I, S. 1 ff. Im Brief vom 15. September 1852 sagt Czerny unter anderem: „Ich kannte Beethoven seit dem Jahr 1800, genoß (bis um 1803) wirklich seinen unmittelbaren Unterricht.“ Beethoven blieb ihm „unwandelbar freundlich gewogen bis an seine letzten Augenblicke. Noch besitze ich viele Briefe an mich, die dieses bezeugen“. Czerny war auch unter den Fackelträgern bei Beethovens Leichenbegängnis. — Als Abschluß der Autobiographie Czernys findet sich ein Blatt von Dr. Leopold Sonnleithner, das hier nicht fehlen darf: „Czerny lebte immer sehr zurückgezogen und floh jede Gemeinheit, daher auch sein beschränkter Umgang mit Kunstgenossen. Sein wahrhaft jungfräuliches Gefühl wurde durch jede Roheit verletzt, und selbst im Scherz vertrug er keine Verletzung des Anstandes. In ihm starb der letzte wirkliche Schüler Beethovens, der sich noch durch den Vortrag des Meisters selbst die Auffassung seiner Werke angeeignet hatte.“

An Bildnissen Carl Czernys kenne ich das Blatt von Bl. Höfel nach J. Lanzedelli, zwei Blätter von J. Kriehuber, eines mit Czerny noch ohne Brille (1828) und eines mit Brille (etwa 1833), 1845 wurde er dargestellt in Halbfigur, vor dem Klavier sitzend; seine Pianoforteschule aufgeschlagen auf dem Pult. 1846 kommt er vor im Gruppenbild: Matinee bei Liszt, Steindruck von J. Kriehuber.

**Czerwenka**, Oboist. Zeitgenosse Beethovens, der unter den Künstlern war, welche Beethovens „Terzett mit Variationen aus der Oper Don Juan“ 1797 aufführten. Nottebohm („Beethoveniana“ II, S. 31) teilt den Konzertzettel mit. Die Aufführung fand in einem Konzert am 12. Dezember 1797 statt, das die Wiener Tonkünstlergesellschaft im k. k. Nationalhoftheater zugunsten der Witwen und Waisen gab. Czerwenka war einer der Oboisten noch ohne Titel. Später um 1820 steht er in Böckhs Nachschlagebüchern als „k. k. Hof-Oboist“ und wohnhaft „In der Josephstadt Nr. 69“. Thayer im „Chron. Verz.“ Nr. 52 hatte diese Komposition mit dem Blastrio Op. 87 verwechselt, stellte aber in der neuen Auflage seines „Beethoven“ alles richtig. Nur ist I, S. 127 der Name Czerwenka in Czerwensky verändert.

## D.

**Danhauser**, Josef (geb. 1805, gest. 1845), Maler und Kunstgewerbler, gehörte zwar nicht zu Beethovens Kreisen, doch hat er für die Beethovenforschung dadurch Bedeutung, daß er 1827 die Totenmaske Beethovens anfertigte, den Meister zeichnete und danach eine Büste fertigte. Diese gegenwärtig im Besitz des Herrn Rechtsanwalts Dr. Bruno Frankl in Wien. (Vgl. Frimmel, „Neue Beethoveniana“, desselben „Beethovenstudien“ Bd. I und „Beethoven im zeitgenössischen Bildnis“ [1823], überdies „Jos. Danhauser und Beethoven“ [1892].)

**Deetz**. Ein Herr dieses Namens, über den erst nähere Aufklärungen zu geben sind, war aus Berlin 1823 nach Wien gekommen. Aus Gesprächsheft 90 hat Kalischer („Beethoven in Berlin“ S. 338f.) einige Zeilen mitgeteilt, die von einem Besuch herrühren, den Deetz bei Beethoven in Hetzendorf gemacht hat. —

**Degen**, Jakob (geb. 1756 im Kanton Basel, gest. 1834 oder bald danach in der Nähe von Wien), Mechaniker, der schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine Flugmaschine gebaut und erprobt hat. — Beethoven verfolgte mit Teilnahme die Vorstellungen bzw. Flüge, die Degen in Baden bei Wien gelegentlich unternahm. Am 18. April 1808 war Vorstellung in der Kaiserlichen Reitschule. Um jene Zeit, 1809, schreibt Beethoven, daß er „nicht umhin kann, sich mit einigen Degenschen Ausflügen zu beschäftigen“, Brief aus Baden. 1813 scheinen in Baden ähnliche Aufstiege Degens geschehen zu sein. (Dazu Otto Nierenstein, „Luftschiffahrt im alten Wien“, 1917, „Frankfurter Umschau“ vom Juni oder Juli 1917, „Abendpost“ Wien, 21. April 1917, „Neues Wiener Journal“, 14. Juli 1917, Th.-R. III, S. 137 und 382. Zu Degens Luftfahrten vergl. auch die Zeitschrift: „Paris, Wien und London“ I [1811] Nr. 5 S. 74f.)

**Degenhardt**, J. M., „candidatus juris“, Sohn eines Bonner Platzadjunkten, Freund Beethovens, der 1792 am 23. August (um 12 Uhr) vom jungen Meister ein Flötenduett erhielt, Allegro und Menuetto (bei Th.-R. I im Anhang vollständig abgedruckt). Vielleicht aus Dankbarkeit dafür regte Degenhardt mit Witwe Koch das Stammbuch an, das Beethoven vor seiner Abreise aus Bonn erhielt (jetzt in der Nationalbibliothek zu Wien, Th.-R. I. Neuestens Ludw. Schiedermair, „Der junge Beethoven“.)

**Dembscher**. Ein reicher Wiener Hofkriegsagent, der in der Angelegenheit des Quartettsatzes „Muß es sein?“ genannt wird, und dem der Kanon „Muß es sein — ja“ gesendet wurde. (Siehe Th.-R. V nach Register.)

**Demel,** Familie v. Demel in Wien und Mödling. Aus dieser stammt eine glaubwürdige Überlieferung, die mir 1912 aus der nächsten Demelschen Verwandtschaft durch Herrn Oberinspektor der österreichischen Südbahn Jos. Kraus mitgeteilt wurde. Dieser schrieb mir: „Ich hörte von meinem Großvater Demel... wiederholt erzählen, daß seine Mutter das Zimmer Beethovens aufräumte, die Wäsche besorgte usw., daß es in diesem Zimmer sehr unordentlich ausgesehen haben soll, da Notenblätter und Kleidungsstücke, nicht bloß die wenigen Einrichtungsstücke, vorwiegend den Fußboden bedeckten. Versuche meiner Urgroßmutter, etwas Ordnung in den Raum zu bringen, sollen seitens Beethovens mit Unwillen zurückgewiesen worden sein mit der Bemerkung, er fände sodann nichts mehr.“ Beethoven hätte, so sagt die Überlieferung noch, eine Zeitlang bei Demels in Wien als Zimmerherr gelebt. Dieser Punkt ist jedenfalls anfechtbar. Bei weiterem Nachforschen kommt man auf die Vermutung, daß Demels, die in der Rauhensteingasse wohnten, allerdings zu Beethoven Beziehungen hatten, und daß der Meister einmal für kurze Zeit ganz nahe bei ihnen eingemietet gewesen sei. 1808 bis 1812 wohnte Bruder Kaspar Karl in der Rauhensteingasse (Ecke zum Ballgäßchen). Demel war Prokurist, später Teilhaber des Großhandlungshauses Meißl & Co. in Wien, das seinen Sitz ebenfalls in der Rauhensteingasse hatte. Beethoven stand mit Meißls in Verbindung. (Vgl. Frimmel, „Beethovenforschung“ Heft IV, S. 102f. und 128ff., und „Handbuch“, Abschnitt: Blumenstock und: Meißl.) Nun ist es bekannt, daß Beethoven 1820 eine Zeitlang das „Blumenstöckl“ als Wohnort angab. Ich vermute, daß die Verbindung mit Demel in jenes Jahr 1820 zu versetzen ist. Denn das Blumenstöckl war ganz nahe bei der Rauhensteingasse gelegen, und zwar neben dem Kontor der „Wiener Zeitung“ im Haus Rauhensteingasse, heute 3. (Über diese Häuser vgl. A. Trost in Orels „Wiener Beethovenbuch“ 1921, S. 208.)

**Demmer.** Musikerfamilie, aus der mehrere Mitglieder gleichzeitig mit Beethoven gelebt haben und mit ihm bekannt geworden sind. Der Sänger und Schauspieler Josef Demmer war älter als Beethoven und trat schon 1773 an den Bonner Kurfürsten heran, um ins Theater einzutreten (Gesuch mitgeteilt bei Th.-R. Bd. I). Er wurde zu einjähriger, offenbar probeweiser Dienstleistung zugelassen unter der Bedingung, daß er noch 3 Monate lang bei Johann v. Beethoven Unterricht nehme, offenbar im Singen. Er sei Bassist gewesen. 1776 war er zur Ausbildung in Holland, sechs Monate in Amsterdam. 1778 wurde er an der Bonner Kapelle als Baßsänger angestellt. Es ist nicht denkbar, daß ihn der junge Ludwig gar nicht gesehen und gehört haben sollte. Denn er

trat erst 1790 aus. 1791 sei er nach Weimar als „Tenor“ gegangen. Es ist wohl derselbe Tenor Demmer, der 1805 in Wien den Florestan im „Fidelio“ gesungen hat (Th.-R. II, siehe bei: Fidelio). Man möchte annehmen, daß er verheiratet war und große Familie hatte. Um 1820 sind in Wien nicht weniger als vier Gesangskräfte namens Demmer nachweisbar (Böckh, „Wiens lebende Schriftsteller“ usw. usw.), und zwar Demmer, Carl, „k. k. Hofopernsänger, zugleich k. k. Hofschauspieler“, wohnhaft „Auf der Wien Nr. 180“. Ebendort wohnte Thecla Demmer, „k. k. Hofopernsängerin“, Friedrich Demmer, „Sänger im k. k. priv. Theater an der Wien“, wohnhaft „im Theatergebäude daselbst Nr. 26“. Mit demselben Wohnplatz ist angeführt Demoiselle Josepha Demmer, „Opersängerin“ im Theater an der Wien. Überdies kommt in der Musikerliste vor „Christ“. Demmer, „k. k. Hofopernsänger“, wohnhaft an der Wien Nr. 35. Die verwandtschaftlichen Verhältnisse aller dieser Demmer sind nicht klar, doch merke ich an, daß in einer Bonner Urkunde von 1773 („Pro memoria“, Th.-R. I, S. 61) angedeutet ist, daß Josef Demmers Vater „untersacristan im domb zu Cöllen annoch mit 6 Kindern überladen ist“. —

**Deym.** (Siehe bei: Brunsvik, Fidelio, Müller, Jos.)

**Diabelli,** Antonio (geb. 1781 Mattsee bei Salzburg, gest. 1858 Wien), erhielt eine durchaus musikalische Erziehung in Bayern. 1803 kam er nach Wien, wo er zunächst Unterricht im Klavierspiel und auf der Gitarre gab. Dann ging er unter die Musikverleger, anfänglich als Praktikant bei Steiner, dann seit 1818 mit Cappi verbunden, seit 1824 selbst firmierend: Diabelli & Co., Tonsetzer von flüssiger Feder. Seine leichten Klaviersachen für Anfänger sind noch heute brauchbar, die größeren Arbeiten wurden durch die gleichzeitigen erhabenen Werke eines Beethoven, Schubert und anderer in den Hintergrund geschoben. Im Leben Beethovens kommt er nicht selten vor, gelegentlich als „Diabolus“ und einmal sogar als wichtiger Anreger zu einer umfangreichen Arbeit, zu den „33 Variationen über einen Walzer von Diabelli“, Op. 120. (Siehe bei: Variationen. Über Ant. Diabelli vieles im „Beethovenjahrbuch“ Bd. I S. 122, die Jahreszahlen von der Grabschrift auf dem Marxer Friedhof nach Fr. Rob. Müller, und II, bei Th.-R. und in den Briefveröffentlichungen). 1816 hatte Beethoven ihn zu Rate gezogen in der Angelegenheit einer Gesamtausgabe seiner Klaviersachen bei Hoffmeister in Leipzig (Schindler II, S. 38). —

Als erstes großes Verlagswerk von „Diabelli & Co., Graben Nr. 1133 (vormals Cappi & Diabelli)“ erschien ein Sammelband „Vaterländischer Künstlerverein“, der am 9. Juni 1924 in der „Wiener Zeitung“ ziem-

lich pompös angekündigt wurde. Die erste Abteilung bestand aus Beethovens Variationen Op. 120, die schon 1823 mit der Widmung an Antonia Brentano erschienen waren, und zwar noch bei „Cappi & Diabelli“. Die zweite Abteilung enthielt viele fremde Variationen, von denen mehrere, wie z. B. Schuberts Variation, schon aus dem Jahre 1821 stammen. (Dazu Prof. Heinrich Rietsch im 87. Bericht der „Lese- und Redehalle der deutschen Studenten in Prag“, 1905, Sonderabdruck 1906. Rietsch hat die ganze Angelegenheit in erweiterter Form nochmals behandelt für mein „Beethovenjahrbuch“ Bd. I, S. 28—49.) — Diabelli & Co. dauerten aus bis über Beethovens Tod hinaus.

**Dienstboten** (Bediente, Haushälterinnen, Köchinnen, Mägde). Beethoven setzte sich in verschiedener Weise mit der Notwendigkeit auseinander, im gewöhnlichen Leben fremde Hilfe in Anspruch zu nehmen. Solange das Gehör sich noch brauchbar erwies, ging es ganz gut, aber mit zunehmender Schwerhörigkeit und steigendem Mißtrauen wuchsen auch die Schwierigkeiten im Umgang mit den Dienstboten. Um die Art zu verstehen, in der Beethoven mit dem Dienstpersonal verkehrte, müssen wir uns um 100 und mehr Jahre zurückversetzen, in die Zeiten vor den gesellschaftlichen Umwälzungen, die es heute unbegreiflich erscheinen lassen müßten, wenn Unzufriedenheit mit der Bedienung in tätlicher Weise zum Ausdruck käme, wie das ehemals der Brauch war. Ries schlug den Bedienten Beethovens einfach zu Boden, als er ihm mit Entschiedenheit den Eintritt verwehrte (Ries, „Notizen“ S. 96). Und Beethoven selbst hat oft genug die Hand erhoben und zugeschlagen, wenn er dem Dienstpersonal gegenüber in Zorn geriet. Nicht immer ging es so harmlos zu wie etwa 1802, als Beethoven noch den Freund Zmeskall fragen mußte, ob der unzufriedene, offenbar sehr vornehm tuende Bediente beim Austritt ein Attest bekommen müsse (Neue Zeitschrift für Musik, 1889 S. 512). Noch sehr harmlos sind Beethovens Erlebnisse in der Zeit, als er im Theater an der Wien wohnte (diese ist wohl gemeint, wenn Seyfried von Beethovens Hauswirtschaft erzählt). War ihm etwas verlegt worden, und jammerte er über die Bedienung, so ließ man den „gutmütigen Murrkopf“ einfach jammern. Auch die Kanonade gegen die Köchin, wenn Eier mit Strohgeruch zur Brotsuppe aufgetragen wurden, hatte noch keinen bössartigen Charakter. Packte ihn das Mißtrauen gegen die Köchin, so kochte er sich einfach selbst, nachdem er das Nötige auf dem Markte besorgt hatte. Geladene Freunde wußten, wie eine solche Beethovensche Mahlzeit mundete (Seyfried, Anhang zu den „Studien“, Dr. Wolfgang A. Thomas San Galli, „Als Beethoven eigene Wirtschaft führte“, in „Rheinische Musik- und Theater-Zeitung“, Jahr XII



Nr. 6). Leidlich ging es noch, als Beethoven 1809 das Ehepaar Herzog in Dienst genommen hatte. In demselben Jahr 1809 war Beethoven eine Zeitlang ohne Dienerschaft geblieben, wie man aus den Mitteilungen des Barons de Trémont entnehmen mag. Dann ist von einer Magd die Rede. Späterhin waren es wieder Bediente. 1811 lobt Beethoven in einem Brief an Brunsvik seinen Bedienten, „der wirklich ein sehr ordentlicher, lieber Kerl ist“. Von der Kongreßzeit weiß Schindler (I, S. 187) die bestimmte Mitteilung zu bringen, daß ein verhältnismäßig angenehmes Intermezzo zu beobachten war. Es wurde „ein Bedienter angenommen, der ein Schneider war, und im Vorzimmer des Componisten sein Handwerk ausgeübt hat. Derselbe im Verein mit seiner Frau, die jedoch nicht im Hause wohnte, pflegte den Meister mit rührender Sorgfalt bis in das Jahr 1816“. Dieser Diener muß es sein, der im Brief Beethovens an Baron Nefzern erwähnt ist („Musikal. Wochenblatt“, Leipzig 26. März 1908) mit Angabe der Stunden, die er bei Beethoven zu verbringen hatte. 1816, als Del Rios den Meister in Baden besuchten, kam es aber zwischen Beethoven und einem neuen Bedienten zu einer Rauferei. Ein unehrlicher Diener kommt vor in Briefen Beethovens vom September und November 1816. Dann wurde nochmals ein Diener aufgenommen, Wenzel Braun, mit dem dann nach Schindlers Mitteilung (I, S. 266f.) die glorreiche Reihe der Bedienten ein Ende fand (Mai 1817). Dieser Braun ist es wohl, der noch im Frühling 1817 zu Nußdorf den Meister aus der eigenen Wohnung ausgesperrt hat (Th.-R. IV, S. 486ff.). Vermutlich schon nach dem Auftritt von 1816 notierte sich Beethoven: „Nie mit einem Bedienten mehr allein leben! Es ist und bleibt das Mißliche, setzen wir nur den Fall, der Herr wird krank und der Diener vielleicht auch“ (Fischhoffsche Handschrift). Nunmehr regierten im Hause dann Köchinnen und Mägde in einem geradewegs tollen Wechsel, wie es Tagebuchnotizen ausweisen. In seiner Zerstreuung und Schwerhörigkeit wird der Meister begreiflicherweise von seinem Personal betrogen. Das mußte er hinterher gewahr werden. Er notiert sich: „Das Kürzeste, ein bestimmtes Bierhaus anzuweisen, um den Betrügereien auszuweichen“ (1817, Fischhoffsche Handschrift). Zu jener Zeit häufen sich die Unannehmlichkeiten mit den Dienstboten, und in den vielen Briefen an Frau Nanette Streicher ist kein Mangel an Klagen über die verschiedenen Küchen- dragoner. Zum Mißtrauen in bezug auf die Einkäufe kam damals auch die sehr berechtigte Sorge, daß die Dienstboten von Frau Johanna v. Beethoven bestochen wurden, um Zusammenkünfte der verdorbenen Mutter mit dem Neffen Karl hinter Beethovens Rücken zu vermitteln.

Es kam wiederholt zu heftigen Szenen, bei denen Baberl, Nanny, Pepi usw. nicht immer gut davorkamen, gelegentlich Bücher an den Kopf geschleudert erhielten oder gar mit dem schweren Stuhl beworfen wurden, der damals sich in Beethovens Besitz befand (1824 mußte dieser einer Mieteschuld wegen im Hause Ungargasse 5 zurückgelassen werden, wo er noch 1924 in böse vermodertem Zustande wieder aufgefunden wurde).

Keine Ruhe gab es dann bis in die 1820er Jahre. Im Gesprächs- heft, aus dem H. Volkmann einiges mitgeteilt hat, sind Spuren einer förmlichen Beratung über die Züchtigung einer Magd zu finden. Holz schreibt auf: „Schlagen Sie nicht, Sie könnten doch Verdrießlichkeiten bey der Polizey haben“, und unter den Verwandten wurde um jene Zeit einmal beraten, ob ein tätlicher Angriff auf das liederliche Haus- mädchen auszuführen oder zu unterlassen sei (H. Volkmann, „Neues über Beethoven“ S. 22ff.). 1823 war „Frau Schnaps“ bei Beethoven im Dienst (Schindler II, S. 51). Ein Diener sollte 1823 aufgenommen werden, kam aber offenbar nicht zu Beethoven. (Vgl. Brief an den Neffen vom 23. August 1823.) Aus demselben Jahr hat sich das Dienst- zeugnis einer Magd erhalten, Therese Kaufmann, die wohl neben Frau Schnaps im Dienst war. (Wien, Sammlung Dr. Alb. Figdor. Faksimile in „Moderne Welt“ 1920, Nr. 9, S. 33.) Von der Bedienung in Gneixen- dorf 1826 ist vieles durch alte Berichte bekannt. Einmal wurde die Magd, die über den taktierenden Beethoven lachte, von ihm hinaus- geworfen. Nur der Diener Michael Kren hatte Selbstbeherrschung genug, dem Meister ohne Spott das Nötige zu besorgen. In Wien hatte Beet- hoven dann, wohl durch Breunings Vermittlung, das Glück, wenigstens in seinen letzten Zeiten noch eine aufopfernde Fürsorge durch „Sali“ zu finden.

(Neben der schon angeführten Literatur noch zu nennen: „Der Merker“ vom 1. Februar 1915 [Max Unger], die Schriften über Fanny del Rios Tagebuch, L. Nohl, „Eine stille Liebe zu Beethoven“, und die neueren Ausgaben von Th.-R. und Leitzmann. Auf Th.-R. Bd. II bis V sei im allgemeinen verwiesen. Vgl. auch „Le guide musical“ 1892, S. 102, La Mara, „Klassisches und Romantisches“ S. 85 und 90. Siehe überdies im Abschnitt: Stumpff und Ernest, „Beethoven“, S. 344.)

**Dietrich**, Anton, Bildhauer (geb. 1799, gest. 1872). Hat unter gün- stigen Umständen den Meister porträtieren können. Er hatte Zutritt zu Beethoven, bei dem er offenbar seinen Modelliertisch aufstellen durfte. Gegen 1820 wurde eine lebensgroße Büste fertig, die sogleich in die Akademieausstellung gebracht wurde (gehört der Wiener Aka- demie der bildenden Künste). Eine ganze Reihe von varierten Wieder-

holungen folgte. Eine solche von 1821 befand sich bei Prof. Schrötter v. Kristelli in Wien, eine weitere mit nachträglich eingegrabener Inschrift gehört dem Wiener Stadtmuseum. Eine weitere befand sich bei Frau Henriette Dux. Ein weiteres, davon verschiedenes Exemplar stammt aus dem Besitz des Dichters N. Lenau. Die Beethovenbüsten Dietrichs geben die großen Formen des Gesichtes ziemlich getreu wieder, lassen aber eine genauere Individualisierung gänzlich vermissen. (Vgl. Frimmel, „Neue Beethoveniana“, desselben „Beethovenstudien“ Bd. I, S. 103ff., desselben „Beethovenjahrbuch“ I, S. 192f., desselben „Beethoven im zeitgenössischen Bildnis“ [Wien, Karl König, 1923], S. 49f.) Dietrich hat in den Jahren von 1821 bis 1826 den Meister auch gezeichnet. Das Blatt selbst ist verloren, aber durch eine Photographie festgehalten.

**Dietrichstein**, Graf Moritz (geb. 1774, gest. zu Wien 1864), gehörte, soweit man sieht, zu den wahren Freunden Beethovens. Eine musikbegabte, liebenswürdige Persönlichkeit, die uns in Beethovens Leben mehrmals begegnet. Als Hofmusikgraf und Leiter der Hofkapelle hatte er großen Einfluß. Als z. B. 1803 der Geiger Bridgetower ein Konzert geben wollte, setzte Dietrichstein alles mögliche in Bewegung (eine Menge Briefe in dieser Angelegenheit sind erhalten), um dem fremden Virtuosen zu einem glänzenden Erfolg zu verhelfen (siehe bei: Bridgetower), und in bezug auf Beethoven bewährte er seine Zuneigung besonders 1823, als Beethoven eine Stellung bei Hof anstrebte. Im November 1822 war A. Tayber, der k. k. Hofkompositeur, mit Tod abgegangen. Graf Moritz Lichnowski und Moritz Dietrichstein machten nun Beethoven den Vorschlag, eine Messe zu setzen, die dann den Zutritt zum vakanten Posten schaffen sollte. Dietrichstein schrieb am 23. Februar 1823 an Lichnowski: „Schon längst wäre es meine Pflicht gewesen, dem guten Beethoven zu antworten, da er sich vertrauensvoll an mich gewendet hat.“ Nun erfährt er aber, daß die Stellung des Hofkompositeurs „nicht mehr besetzt werden wird“. „Ich mag es Beethoven nicht schreiben, um nicht ungünstig auf einen Mann zu wirken, den ich so aufrichtig verehere...“ Ich hebe dies hervor, um das Verhältnis näher zu beleuchten. Lichnowski mußte es übernehmen, den Meister vom Fehlschlagen des Schrittes zu unterrichten. Daß aus der neuen Messe nichts wurde, ist bekannt. In der Angelegenheit von Grillparzers Operntext wird uns Dietrichstein noch begegnen (siehe bei: Grillparzer).

(Zu Dietrichstein zu beachten C. v. Wurzbach, „Biograph. Lexikon“ bei D und Bd. XIV, S. 423, Meldung, daß der Graf 1864 zu Wien im Alter von 90 Jahren gestorben ist. Die großen Beethovenbio-

graphien kennen den Namen. Siehe auch „Die Musik“ IX. Jahr (1909) S. 35ff., ferner Frimmel, „Beethovenforschung“ Bd. I, S. 110. Vieles bei Th.-R. Bd. II bis V., R. Heuberger „Musikerbuch aus Oesterreich“ I [1900], S. 40, im Aufsatz von Dr. M. Vanesa, „Ein altwiener Konzertsaal“. — A. v. Weilen in „Die Theater Wiens“ II. Halbbd., S. 45ff. Dort auch Dietrichsteins Bildnis nach Passini.)

Die eine Fassung des Liedes „Merkenstein“ Op. 100 ist dem Grafen Moritz Dietrichstein gewidmet.

**Döbling**, Örtchen in Wiens Umgebung, ehemals eine selbständige Gemeinde, jetzt in die Großstadt mit einbezogen. Schloß sich an die alte „Rossau“ und den Vorort Lichtental nordwestlich an. Beethoven hat dort 1803 eine Sommerwohnung gemietet gehabt. Das Haus ist zum Teil noch erhalten, glücklicherweise gerade in jenem Teil, der Beethovens Wohnung bildete. Um die angegebene Zeit war Döbling schon ein Villenort und als sommerlicher Landaufenthalt beliebt. De Freddi's „Descrizione della città di Vienna“ (1800—1814) sagt: „La quantità de' Signori Viennesi che vengono a villeggiarvi lo rendono non men popolato che allegro. Veggonvisi infatti molti bei Casini con magnifici Giardini . .“ Noch bis in die neueste Zeit herein war Döbling ein Ort mit vielen Landhäusern und großen Gärten. Auch das Beethovenhaus (jetzt Hauptstraße Nr. 92) hatte einen riesigen Garten, der glücklicherweise noch nicht verbaut ist und einen Ausblick auf die Donaueggen gewährt. 1890 wurde eine Gedenktafel angebracht, die, wie manche andere lapidare Inschrift, nicht ganz richtig ist. „Hier stand das Haus, in welchem Ludwig van Beethoven im Sommer 1803 wohnte, zur Zeit, als er seine ‚Eroica‘ komponierte. Errichtet im Frühling 1890.“ Der Trakt mit Beethovens Wohnung steht noch heute. Der Hinweis auf die „Eroica“ läßt sich nicht anfechten. Das Gebäude gehörte jahrzehntlang einer Künstlerin, der Frau Wilhelmine Adler-Bieder, und ist erst in neuester Zeit in den Besitz der Stadt Wien übergegangen. Im Juli und August 1924 brachten die Wiener Tagesblätter Notizen darüber (Abbildung des Hofes in mehreren derselben, unter andern auch in der illustrierten Wochenbeilage der „Neuen freien Presse“ vom 9. August 1924). Ein Beethovenmuseum soll dort errichtet werden.

Beethoven wohnte später noch zweimal in Döbling, und zwar im Sommer 1821. In einem langen Brief an Erzherzog Rudolf gibt er seine Wohnung an als „Unterdöbling Nr. 11“. Später zog er nach Baden. — Im Sommer 1822 erhielt er von einem Kammerdiener oder sonstigen Angestellten desselben Erzherzogs namens Zips ein Briefchen mit der Anschrift „Pour Monsieur van Beethoven zu Ober-

döbling, Alleegasse Nr. 135. Ein Brief an Schlesinger, den Berliner, ist am 7. Juni 1821 aus Döbling abgesendet (Erstdruck Frimmel in der Zeitschrift „An der schönen blauen Donau“ 1888, S. 120). Gerhard v. Breuning erfuhr von Katharina Fröhlich folgendes: „Beethoven wohnte in unserem väterlichen Hause in Döbling.“ „Wenn er eben mürrischer Laune war und sich niemand zu ihm getraut, wurde ich (damals war ich ein Kind) oftmals mit der Augsburger Allg. Zeitung, seiner bevorzugten Lektüre, zu ihm gesendet. Er lächelte alsdann meist mir zu, setzte sich wohl auch bisweilen an das Klavier und phantasierte. Er liebte es dabei, mit der linken Hand F-Akkorde zu greifen und mit der rechten auf und ab über die Tasten zu wischen, mit phantastischen Gebärden. Einmal war er dabei so wilden Ausdrucks, daß ich mich zu fürchten anfang und fortgehen wollte. Er aber winkte mir dann zu bleiben, gebieterisch mit dem Finger, mich gleichsam anweisend, mich niederzusetzen, und spielte dann gemäßiger.“ (Aus dem Schwarzspanierhause S. 40f.) Ganz Döbling ist seit Beethovens Zeiten vielfach verändert worden, ganz abgesehen von veränderten örtlichen Einteilungen, doch gibt es allerlei Hilfsmittel, sich den alten Zustand vorzustellen. So ist z. B. manches vom alten Rahl radiert worden. Die Mitteilungen bei Fr. P. Gaheis, „Wanderungen und Spazierfahren in den Gegenden um Wien“ (1805), helfen weiter, desgleichen L. M. Weschel, „Kurze Geschichte des Ortes und der Kirche zu Döbling (Wien, 1828, 120), ferner der Plan und die Hausnummern in Ziegler und Graf Vasquez, „Wien's nächste Umgebungen“ — Döbling 1828. In neuester Zeit erschien „Döbling, eine Heimatkunde des XIX. Bezirkes, herausgegeben von Döblinger Lehrern“. Eine alte Wigandsche Gouachemalerei bringt eine Ansicht von Döbling. Sie wurde aus der Auktion Viktor Zuckerkandl (Nr. 237) vor einigen Jahren verkauft.

**Dönhoff**, Graf Ludwig Nikolaus Dönhoff (geb. 1769, gest. 1838). Kunstliebender Adeliger, bei dem Beethoven 1812 in Linz geladen war. (Nach Glöggl's Mitteilungen an A. W. Thayer bei Th.-R. III und nach F. Gräflinger in „Neue Musikzeitung“ 4. November 1915. — Siehe bei: Linz, Fantasie und: Ungeschicklichkeit.)

**Dolezalek**, Joh. Nepomuk Emanuel (geb. zu Chotieborz in Böhmen 1780, gest. in Iglau 1858), Musiker, Cellist, tüchtiger Tonsetzer und Lehrer. Seit 1800 mit Beethoven bekannt, den er mit wahrer Begeisterung verehrte. Er wußte vieles über den Meister zu erzählen und teilte seine Erinnerungen an Otto Jahn mit, wonach Thayer davon vielfach Gebrauch machte (Th.-R. II, nach Register). Durch Dolezalek weiß man z. B. um die Verhältnisse vom Anfang des 19. Jahr-

hundreds: Die Komponisten waren damals gegen Beethoven, den sie nicht verstanden, und der ein böses Maul hatte. Dolazek hörte viele abfällige Äußerungen über Beethoven, ließ sich aber in seiner Begeisterung nicht irre machen, und zwar bis ans Ende. Noch auf dem letzten Krankenlager wurde Beethoven von Dolezalek besucht und in teilnahmsvollster Weise behandelt (Th.-R. V, S. 466). Dolezalek hat einmal von Beethoven eine runde Dose mit bemaltem Deckel erhalten. Diese hat sich in der Familie Dolezaleks vererbt und war 1920 in der Wiener Beethovenausstellung zu sehen (als Nr. 266). (Zu Dolezalek vgl. Dlabacz, „Allgem. hist. Künstlerlexikon für Böhmen“, 1815. Siehe bei: Jähzorn.)

**Doll.** Name zweier Wiener Buchhändler, die mit Beethoven nahe bekannt waren, und zwar Alois Doll und Anton Doll. Sie werden genannt in einem Gesprächsheft, das zwischen 1819 und 1821 benutzt wurde (veröffentlicht in „Die Musik“ Bd. V, Heft 8, und des besonderen erläutert in Frimmel, „Beethovenforschung“ [Beethoven in Mödling]). Alois Doll hatte seinen Buchladen auf dem Stefansplatz im Deutschen Haus. Er starb 1826, 59 Jahre alt. Von ihm heißt es, „Medicinisches nachdruckend“, also wohl Freibeuter unter dem damaligen gesetzlichen Schutz. Der Laden Anton Dolls in der Goldschmiedgasse, dann Bischofsgasse, hielt alles, was eben gesucht wurde, 1812 hatte er metrische Übersetzungen vom Wiener Dichter J. B. Rupprecht in Kommissionsverlag genommen. — Alois Doll besaß zur Zeit der Mödlinger Aufenthalte Beethovens im angedeuteten Markt ein Haus, wie ich das aus dem Ratsprotokoll und anderen Quellen ermittelt habe. Überdies hatte er eine unfern gelegene Ziegelei gepachtet. Er besaß auch einen Weingarten ebendort. Er verkaufte sein Mödlinger Haus mittels Lizitation im Februar oder März 1820. (Siehe bei: Mödling.)

**Donaldson,** Verleger in Edinburgh. Näherte sich mittelbar dem Meister 1819, indem er bei diesem Kompositionen bestellte. (Walter Nohl, „Konversationshefte“ I, S. 116, 128.)

**Dont,** Josef Valentin (geb. 1776, gest. 1833), Tonkünstler, Cellist. Gehörte zu Beethovens Bekanntenkreise. Er vermittelte die Sitzungen Beethovens für den Maler Klöber 1818 (siehe bei: Klöber). Ein lebensgroßes Brustbild Donts von unbekannter Hand war 1920 durch Herrn Obermagistratsrat Dr. Jak. Dont in die Wiener Beethovenausstellung geschickt worden (Kat. Nr. 351). (Zu Dont auch Hanslick: „Geschichte des Concertwesens in Wien S. 237.)

**Dorner,** Leibarzt des Grafen J. Ph. Cobenzl. Wird als Bekannter Beethovens erwähnt in einem Brief an Gleichenstein bei Th.-R. III, S. 205. Beethoven schrieb an ihn 1809. (Zuerst bei L. Nohl in Westermanns „Illustrierten Monatsheften“ Dezember 1865.)

**Dragonetti**, Domenico. Berühmter Kontrabassist, bedeutender Musiker, besonders aber ein unerreichter Techniker auf seinem Instrument. (Geb. Venedig 1763, gest. 1846 zu London.) War um 1799 in Wien auf der Durchreise, dann wiederholt bis zur Kongreßzeit auf längere oder kürzere Zeit wieder hier. So hat Thayer einen Fremdenachweis für Wien benutzt (Th.-R. III, S. 73), der vom 2. Juli 1808 stammt. Als gemeldet kommt vor: „Dominik Dragonetti, Tonkünstler aus Venedig (London), kommt von Triest, wohnt 1026 (Zum goldenen Greif, Kärntner Straße)“. London bedeutet den gewöhnlichen Aufenthaltsort. 1799 hatte Dragonetti Beethoven kennen gelernt, der von ihm über die Wirkungsmöglichkeiten der Baßgeige aufgeklärt wurde. Nach Applebys Erzählung spielte er mit Beethoven die Cellosone Op. 5 Nr. 2, aber auf dem Kontrabaß. Beethovens Blicke folgten jeder Bewegung Dragonettis, und am Schlusse sprang Beethoven auf und umarmte den Kontrabassisten mitsamt seinem Instrument. Im Dezember 1813 war Dragonetti bei der Aufführung der „Schlacht bei Vittoria“ auf der Baßgeige tätig. In London war er bald Mitglied der dortigen Philharmoniker geworden, zugleich mit Bridgetower, Clementi, Cramer, Ries und anderen. 1817 brachte Cipriani Potter, der Beethoven besuchte, ein Empfehlungsschreiben Dragonettis mit. (Vgl. die neuen Musiklexika, welche Caffis Monographie benutzen, einschließlich des Groveschen, hauptsächlich aber Th.-R. II, S. 76, 127, III, S. 394, 544 und IV, S. 55. Überdies C. F. Pohl, „Haydn in London“, S. 304ff.) Dragonetti, noch als junger Mann mit glattrasiertem Gesicht, nur ein Backenbärtchen vor den Ohren, ist dargestellt auf dem Stich von F. Bartolozzi. — Ein Bildnis Dragonettis kommt vor auf einem Tableau mit vielen italienischen Musikerbildnissen von Luigi Scotti (Wien, Albertina). Nach einem zeitgenössischen Bildnis ist unter andern die Radierung von Frédéric Hillemaier hergestellt, die dem Buch von Vidal beigegeben ist, „Instruments à archet“ (1873). —

**Drechsler**, Josef (geb. 1782 zu Vlachov-Brezi, gest. zu Wien 1852). Tonkünstler, den Beethoven 1823 dem Erzherzog Rudolph empfahl („Berliner Briefausgabe“ V, S. 299, und H. Riemann, „Musiklexikon“).

**Dresden**, die allbekannte Hauptstadt Sachsens. Ob Beethoven jemals persönlich in Dresden war, ist bis vor kurzem fraglich gewesen. Erst durch eine alte briefliche Erwähnung, die bei L. Schiedermair im neuen Buch „Der junge Beethoven“ (S. 320f.) nach M. Braubach mitgeteilt ist, weiß man, daß der junge Meister 1796 tatsächlich in Dresden bei Hof gespielt hat. In einem Brief Schalls an den Kurfürsten Maximilian Franz heißt es unterm 24. April und 6. Mai 1796: „Der junge Beethoven ist gestern hier [in Dresden am 23. April] angekommen.

Er hat Briefe von Wien an Graf Elz, er wird bei Hofe sich hören lassen und von hier nach Leipzig und Berlin gehen. Er soll sich unendlich gebessert haben und gut komponieren.“ — Dann liest man wieder: „Beethoven hat sich ungefähr acht Tage hier aufgehalten, jedermann, so ihn auf dem Klavier spielen gehört, war entzückt. Beim Kurfürsten von Sachsen, einem Kenner in der Musik, hatte Beethoven die Gnade, abends ganz allein ohne Akkompagnement bis 1 $\frac{1}{2}$  Stunden zu spielen. S[eine] K[urfürstliche] D[urchlaucht] sind ausnehmend zufrieden gewesen und beschenkten denselben mit einer goldenen Tabatière. Beethoven reiste von hier nach Leipzig und Berlin. Maximilian Franz antwortete, er hoffe, „Beethoven werde von seiner Reise mehr Profit ziehen als Simonetti, der überall beklatscht, aber nirgends beschenkt werde“.

In dem oft benutzten Brief Beethovens an Bruder Johann aus Prag vom 19. Februar (1796) heißt es: „Ich werde noch einige Wochen verweilen, hier und dann nach Dresden, Leipzig und Berlin reisen, da werden wohl wenigstens sechs Wochen dran gehen bis ich zurückkomme.“

**Dreßler**, Ernst Christoph (geb. vielleicht um 1720; gest. 1779 oder etwas später), war Opernsänger in Kassel (nach Th.-R. I, S. 154f. und der dort angeführten Literatur). Eine der frühesten Kompositionen Beethovens knüpfte sich an den Namen Dreßler. Denn die Variationen über einen Marsch von Dreßler fallen nachweisbar sehr frühe, etwa 1782. Diese Variationen erschienen bei J. M. Götz in Mannheim und waren der Gräfin Wolfmetternich gewidmet (geb. Baronin von Asseburg). (Dazu hauptsächlich Thayer, „Chron. Verz.“, Nottebohm, „Themat. Katalog“ und Th.-R. a. a. O.)

**Drieberg**, Friedrich Johann, Freiherr v. (geb. 1780 zu Charlottenburg, gest. ebendort 1856). Dilettant im Musikfach und als Schriftsteller. Lebte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Paris, Berlin oder auf seinen Besitzungen in Pommern, eine Zeitlang, 1809 und 1810 in Wien. 1856 starb er als preußischer Kammerherr. Thayer vermutete, daß er es war, der Beethoven den Text zu den „Ruines de Babylon“ zugeschoben hat, und teilt einen Brief Beethovens an Drieberg mit, in welchem es unter anderm heißt: „Ihre französischen Bücher bringe ich Ihnen in einigen Tagen — Treitschke hat schon: les ruines.“ (Ich kenne die Urschrift bei Professor Jähns in Berlin nicht und vermute kleine Verlesungen.) Der Sinn ist jedenfalls richtig wiedergegeben bei Th.-R. III, S. 265f. Drieberg beschäftigte sich in phantastischer Weise mit griechischer Musik, und Beethoven scheint an seinen Vermutungen nicht achtlos vorübergegangen zu sein (Th.-R. III, S. 290f.).



**Drosdick** (siehe bei: Malfatti).

**Duncker**, Joh. Friedr. Leopold, erster Kabinettssekretär des Königs von Preußen und Geheimer Oberregierungsrat (gest. 1842). Nahe Beziehungen Dunckers zu Beethoven ergaben sich 1814 und 1815, als Duncker mit König Friedrich Wilhelm III. nach Wien zum Kongreß gekommen war. Duncker wollte hier sein Trauerspiel „Eleonore Prohaska“ zur Aufführung bringen, jene Tragödie eines Mädchens, das die Befreiungskriege als Soldat mitgemacht hat. Nun war aber am 1. März 1814 im Leopoldstädter Theater zu Wien ein ganz ähnliches Schauspiel: „Das Mädchen von Potsdam“ aufgeführt und dann mehrmals wiederholt worden. Und dies dürfte das Hindernis gewesen sein, daß Dunckers Trauerspiel in Wien angenommen worden wäre, nicht die Zensur, wie Fräulein Fanny del Rio in ihrem Tagebuch meinte. Duncker stand mit Del Rios lange in brieflichem Verkehr, doch liegt über den strittigen Punkt keine bestimmte Angabe vor. Beethoven schrieb für Dunckers Trauerspiel 1814 oder erst 1815 mehrere Stücke, so einen Kriegerchor für Männerstimmen „Wir bauen und sterben“, eine Romanze mit Harfenbegleitung „Es blüht eine Blume“ und ein Melodram mit Harmonika. Im Supplementband der Leipziger Gesamtausgabe als Nr. 272. Statt eines neuen Trauermarsches wurde von Beethoven der aus der Klaviersonate Op. 26 orchestriert. Ich sah die eigenhändige Partitur beim Kapellmeister Ad. Müller vor Jahren in Wien. Beziehungen zu Duncker blieben noch jahrelang aufrecht. So ist in dem Gesprächsheft von 1823 durch R. W. Henning angemerkt, „Ich habe Ihnen sehr viele Empfehlungen von dem Geheimen Kabinettsrat Duncker zu machen“ (Kalischer, „Beethoven und Berlin“ S. 341 und 344). — (Die wichtigsten Mitteilungen über Duncker bei Nottebohm, II. „Beethoveniana“ II, S. 321 ff. Dort sind auch die Entwürfe zu den drei Stücken mitgeteilt, die sich im Millerschen Skizzenbuch finden. Thayer im „Chron. Verz.“ S. 123 spricht von einem Entwurf zum Melodram im Besitz Dessauers. Th.-R. III, S. 459 und IV, S. 523 ff., ferner R. Waldmüller, „Wanderstudien“ II (1861, S. 192 f.), L. Nohl, „Eine stille Liebe zu Beethoven“, und die neuere Literatur über Fanny Del Rio. Im Autographenkatalog von K. E. Henrici, 50. Verst., Februar 1919, wurde die Handschrift des Chores „Wir bauen und sterben“ angekündigt.) Ein Stück Handschrift zum Chor „Wir bauen und sterben aus Trümmern ersteht ist längst unsere Asche verweht“, zwei Blätter, befanden sich im Juni 1919 bei Karl Ernst Henrici in Berlin (Kat. LIII, S. 3, eine Seite ist faksimiliert).

**Durchfälle** schwerer Art gehörten im Mannesalter Beethovens nicht zu den seltenen Erscheinungen, und bis in die Todeskrankheit sind

solche nachweisbar. Der Zusammenhang mit dem Ableben wird im Abschnitt: Krankheiten erörtert.

**Duschek**, Hafnermeister in Mödling. (Siehe bei: Mödling.)

**Duschek** (tschechisch geschrieben Dussek), Josefa (geb. Prag 1753, gest. ebendort 1824). Gefeierte Sängerin. Sie hieß mit dem Mädchen-namen Hambacher. Ihr Gemahl war der namhafte Prager Musiker Franz Duschek (geb. 1736, gest. 1799). Sie gehörten dem Mozartkreise an. Josefa Duschek sang schon 1796 Beethovens Arie: „Ah perfido!“ in Leipzig. In ihrer Wiener Akademie von 1798 spielte Beethoven eine Sonate. Das Programm im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien sagt nicht, welche Sonate es gewesen, sondern nur „eine Sonate auf dem Fortepiano mit Begleitung, Komponiert und gespielt von Herrn L. v. Beethoven“. Man vermutet, daß es eine von den Violinsonaten Op. 12 gewesen, und nimmt als Begleiter den Konzertspieler v. Schuppanzigh an. Es war bei Jahn in der Himmelfortgasse.

(Zur Duschek vgl. Schönfeld, „Jahrbuch der Tonkunst“ 1796, Dlabacz, „Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen“, 1815, und den neuen Nachtrag. Dlabacz verweist auch auf Meusels „Künstlerlexikon“ 1808, Reichardt, „Vertraute Briefe“ I, S. 132, Otto Jahn, „Mozart“, Prohaska, „Mozart in Prag“, Hanslick, „Geschichte des Concertwesens in Wien“ S. 105, A. Dörffel, „Geschichte der Gewandhauskonzerte in Leipzig“ S. 31, A. Chr. Kalischer, „Beethovens Frauenkreis“ I, S. 114ff., Kalischer geht auch auf Schillers und Körners abfällige Urteile über die Duschek ein. Siehe ferner Th.-R. II, S. 11, 28, 65, 101, und den Katalog der Beethovenausstellung von 1920 im Wiener Rathaus Nr. 90.)

## E.

**Eder**, Josef. Wiener Kunsthändlerfirma, 1789 gegründet, späterhin Jeremias Bermann. Beethoven verlegte 1798 dort die Klaviersonaten Op. 10, die der Baronin Browne gewidmet sind, und die Sonate pathétique Op. 13, dem Fürsten Carl v. Lichnowski gewidmet. (Eingehendere Mitteilungen über Eder bei Frimmel, „Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen“ Bd. I, und im Katalog der Wiener Beethovenausstellung von 1920.)

**Eeden** (auch Eden und noch anders geschrieben), Heinrich van der (geb. um 1710, gest. zu Bonn im Juni 1782). War lange Jahre Hoforganist in Bonn, dürfte Beethovens erster Lehrer außerhalb der Familie gewesen sein. Schon aus dem Datum seines Todes erhellt, daß

ein Unterricht Beethovens bei ihm kaum sehr lange gedauert haben kann. Zudem erfährt man, daß Tob. Friedr. Pfeiffer, der im Sommer 1779 nach Bonn gekommen war und bei Beethovens „in Kost und Logis“ war, den Unterricht des Jungen übernommen hat (nach der Fischerschen Handschrift und nach Thayer-Deiters I. Bd. 3. Aufl., besonders S. 136 ff.). Einen maßgebenden Einfluß Van der Eedens auf Beethoven können wir nicht annehmen.

**Egmont**, Musik zu Goethes Trauerspiel. Op. 84. Gehört zu den meistgeschätzten und mit Recht bewunderten Werken Beethovens. Kaum ist in einer anderen Komposition der hohe Flug Goethescher Dichtkunst mit der hinreißenden Kraft Beethovenscher Musik ebenso vereint wie hier. Marianne von Willemer hat dies erkannt, indem sie (am 26. Juli 1821) an Goethe schrieb, die Musik sei „himmlisch“, hinzufügend, „Er hat Sie ganz verstanden: ja man darf fast sagen, derselbe Geist, der Ihre Worte beseelt, belebt seine Töne“. — Das Werk, eines der meistbedeutenden deutscher Kunst, das sich finden läßt, ist in der Zeit zwischen einem unbestimmten Zeitpunkte von 1809 und dem März 1810 entstanden, auf Bestellung der Hoftheaterleitung. Es entsprang aber der reinen Begeisterung Beethovens für den Dichter, ohne jede Beimischung geschäftlicher Absichten. Czerny wollte wissen, daß dem Meister, der den „Tell“ komponieren wollte, statt dessen der „Egmont“ zugewiesen worden sei, weil dieser Text musikalisch nicht ergiebig wäre. Sei dem, wie ihm sei: Beethoven hat bewiesen, daß er der Aufgabe gewachsen war. Die Entstehung des „Egmont“ fällt also ins Kriegsjahr 1809, das für Wien Unruhen vieler Art, Waffenlärm, Trommelwirbel und Störungen der gewöhnlichen Lebensweise brachte. Erst spät konnte Beethoven den gewohnten Erholungsaufenthalt auf dem Lande in Baden genießen. Die Hauptarbeit am „Egmont“ wird wohl in die Spätzeit von 1809 und die ersten Monate von 1810 fallen. Die Handschrift der Ouvertüre ist „1810“ datiert. Am 6. Mai 1810 bot Beethoven die „Egmont“-musik dem Verlag Breitkopf & Härtel an. Die erste Aufführung fand in Wien am 15. Juni 1810 statt. In der älteren Literatur (auch bei Thayer und Nottebohm) heißt es noch übereinstimmend, die erste Aufführung habe am 24. Mai jenes Jahres stattgefunden. Dr. Eugen Killan in München behauptet, daß am 24. Mai nur die Theateraufführung des „Egmont“-dramas geboten worden sei (ohne Musik) und erst am 15. Juni Beethovens Werk (siehe unten). Die Quellenangabe wird vermißt. Einige Szenen während der Vorbereitung der Klärchenlieder sind uns durch Toni Adamberger überliefert. (Siehe Abschnitte: Adamberger und: Äußere Erscheinung.) In Th.-R. III, S. 202 wird ohne nähere Angabe eine Eintragung in ein

Gesprächsheft mitgeteilt, „Ich erinnere mich noch an die Qual, die Sie bei der Probe von Egmont mit dem Pauker hatten“.

Mit der Herausgabe der „Egmont“-musik hatte es Weile. Beethoven, der die Übersendung der Partitur an Goethe dem Dichter schon brieflich angekündigt hatte, war sehr begierig, sie ihm nun auch zu senden, da er wohl nicht bedachte, daß sie Goethe als viel zu geringen Musiker vorfinden werde, um bloß vom Lesen verstanden zu werden. Vorläufig mußte es bei einer sehr oberflächlichen Kenntnis des Werkes sein Bewenden haben, von dem nur wenig zu des Dichters Ohr gelangte. Beethovens Freund Oliva war im Mai 1811 bei Goethe in Weimar zugleich mit Sulpice Boisseree: In Boisserees Tagebuch liest man zum 2. Mai: „Nach Tisch spielte ein Baron Oliva aus Wien, ich weiß nicht welche Beethovensche Komposition, ich glaube, den Gesang der Klärchen“ (vgl. Ed. Firmenich-Richartz, „Sulpice und Melchior Boisseree“, 1916, S. 386, und W. Bode, „Die Tonkunst in Goethes Leben“ Bd. II, 1912). Noch am 9. Oktober 1811 sandte der Meister einen Drängebrief an Breitkopf & Härtel nach Leipzig. Erst im Januar 1812 traf sie in Weimar ein. Am 20. Februar wurde sie ihm von einem Dilettanten vorgespielt. Aber nach und nach in den immerhin musikalischen Kreisen, die Goethe umgaben, lernte der Dichter Beethovens Werk genauer kennen und auch schätzen, so daß er gelegentlich z. B. die Musik zum Traum Egmonts im Kerker warm verteidigte: „Hier habe ich ausdrücklich angegeben, daß Musik seinen Schlummer begleiten soll... und Beethoven ist mit bewundernswertem Genie in meine Intentionen eingegangen.“ Goethe hatte auch schon Kenntnis von der Art der Musikaufführung mit (Mosengeils) verbindendem Text.

Nebenbei bemerkt, zögerte man in Berlin sehr lange mit der Einführung der Musik Beethovens zum „Egmont“. Bis zum Januar 1841 wurde dort Goethes Trauerspiel stets mit der Musik von Reichardt gegeben (C. Schäffer und C. Hartmann, „Die Königlichen Theater in Berlin“, und „Goethejahrbuch“ 1788, S. 287).

Die Anordnung der „Egmont“-musik war ursprünglich folgende: 1. Ouvertüre (von eigenartiger, oft besprochener Formung), 2. Klärchens Lied: Die Trommel gerühret, 3. erste Zwischenaktmusik, Andante, A-Dur. 4. Zweite Zwischenaktmusik, Larghetto, Es-Dur. 5. Klärchens Lied: Freudvoll und leidvoll, gedankenvoll sein. 6. Dritte Zwischenaktmusik, Allegro, C-dur. 7. Vierte Zwischenaktmusik, Poco sostenuto e risoluto, Es-Dur. 8. Klärchens Tod, Larghetto, D-Moll. 9. Melodram, Poco sostenuto, Es-Dur (wichtig für die Späteren, unter andern auch für Richard Wagner). 10. Siegesymphonie, Allegro con brio, F-Dur (an den Schlußteil der Ouvertüre anknüpfend).

Bei verschiedenen Aufführungen da und dort wurden Umstellungen vorgenommen, um passende Ruhepausen zu gewinnen. Für Konzertaufführungen dient gewöhnlich der alte Mosengeilsche oder der Grillparzersche verbindende Text. Das verbindende Gedicht von M. Bernays war vollständig zuerst abgedruckt in „Allgemeine musikalische Zeitung“ 1863. In demselben Jahr war es zu Bonn am 26. Februar erstmalig vorgetragen worden.

(Die Literatur über das berühmte Werk ist unübersehbar, wenn man die alten und neuen Berichte über die Aufführungen heranziehen will. Das Geschichtliche wurde durch Thayer und Nottebohm hauptsächlich studiert, deren Kataloge selbstverständlich zu Rate gezogen werden müssen. Vgl. auch Nottebohm, „Zweite Beethoveniana“. Ästhetische Erörterungen in allen großen Beethovenbüchern, von W. Lenz angefangen bis Bekker. In mehrfacher Beziehung wichtig Th.-R. III, nach Register.

In neuester Zeit schrieb Dr. Eug. Killan über „Egmont“ für die „Allgemeine Musikzeitung“ [Berlin, 21. Januar 1921]. — Vgl. auch Abschnitt: Goethe. — Die autographe Partitur in der Staatsbibliothek zu Berlin. Ein Skizzenblatt unter anderm im Heyerschen Museum zu Köln [Kinskys Katalog IV, Nr. 221, S. 179ff.].)

**Ehlers**, Sänger, der 1814 jedenfalls mit Beethoven bekannt war. Er wirkte als Tenorist am 11. April jenes Jahres, und zwar in der Aufführung des Treitschkeschen Singspiels „Gute Nachricht“, für das Beethoven neben Gyrowetz, Weigl, Kanne, Hummel, Musik geliefert hatte, und zwar den Schlußchor. Ehlers wird in einigen Briefen Beethovens aus dem Jahre 1814 genannt. Schindler (II, S. 152) bringt Ehlers mit einer Preßburger Aufführung des „Opferliedes“ in zweiter Bearbeitung und mit dem „Bundeslied“ in Verbindung (1822). Sie seien für Ehlers geschrieben. 1815 war Ehlers in Breslau tätig gewesen. 1826 wird er als Regisseur des großherzoglichen Theaters in Mannheim genannt. Dahin schrieb ihm Beethoven am 1. August 1826 einen nicht unwichtigen Brief. Dieser ist in den neuen Briefausgaben leicht zu finden.

**Ehrungen** verschiedener Art wurden dem Meister dargebracht, nicht nur in der Form lauten Beifalls bei manchen Akademien — besonders sei die vom 7. Mai 1824 hervorgehoben —, sondern auch in Form von Diplomen. Erinnert sei auch an die folgenreiche Berufung nach Kassel 1809. Im August 1809 sandte man aus Amsterdam die Ernennung zum Korrespondenten des Königl. Instituts für Literatur und schöne Künste (Th.-R. III, S. 144). Mit 16. November 1815 ist die Urkunde datiert, die dem Meister das Bürgerrecht der Stadt Wien verlieh (Unterschrift des

Bürgermeisters St. Ed. v. Wohlleben bei Th.-R. III, S. 524 gänzlich verdruckt). 1819 ernannten die Philharmonische Gesellschaft zu Laibach und der Kaufmännische Verein zu Wien den Künstler zum Ehrenmitglied. 1822 wurde er Ehrenmitglied des Musikvereins in der Steiermark. Die Königl. schwedische Akademie in Stockholm sandte ihm gegen Ende jenes Jahres ihr Diplom, das er wohl zu Anfang 1823 erhalten haben dürfte. (Die letzterwähnten Urkunden befanden sich zu Wien in der Sammlung Trau und werden jetzt im Museum der Stadt Wien aufbewahrt.) Bald wurde er auch Ehrenbürger der Stadt Wien, und nach langem Zögern wurde ihm am 26. Oktober 1826 von der Gesellschaft der Musikfreunde das Diplom des Ehrenmitgliedes ausgestellt. Man wußte schon lange um die Absicht. In jener Zeit traf auch aus Paris, vom König von Frankreich gespendet, die große goldene Medaille ein, die ihn sehr erfreute, und über die er am 7. September (nicht Oktober) 1826 an Freund Wegeler berichtet. Einen verhältnismäßig tiefen Eindruck hatte ihm aber 1824 die Adresse gemacht, die, von vielen Wiener Musikfreunden veranlaßt, besonders durch den Grafen Moritz Lichnowski gefördert, dem Meister im Februar 1824 überreicht wurde. Schindler war Zeuge (siehe Th.-R. V, S. 67 ff.). Die ehrenvolle Behandlung von seiten der Londoner Philharmonischen Gesellschaft durch die Aufforderung, eine neue Symphonie zu schreiben (1822, 1823), und die Sendung der ersten großen Händelausgabe an den kranken Meister (1826) gehören ebenfalls in die Liste der Ehrungen.

**Eichhoff**, Joh. Jos., einer der Bonner Freunde Beethovens, die im Stammbuch vom Herbst 1792 vorkommen (Th.-R. I, S. 290 und 498 mit einigen Angaben über Eichhoffs Lebensweg).

**Elegischer Gesang.** (Siehe bei: Pasqualati.)

**Eleonore Prohaska.** (Siehe bei: Duncker.)

**Eppinger**, Emanuel (geb. 1768, gest. 1846), Administrator des großen Gasthofes „Zum Römischen Kaiser“ auf der Freiyung in Wien. Kunstfreundlicher Herr, der sich um die Aufführung des Beethovenschen Oratoriums „Christus am Ölberg“ beim Römischen Kaiser 1815 gewisse Verdienste erworben hat. Jedenfalls gehörte er zum Bekanntenkreis des Meisters. Den Vornamen Emanuel entnehme ich einer Notiz der „Wiener Zeitung“ vom 22. April 1812, wo er „Administrator des Hauses Nr. 145 zum Römischen Kaiser auf der Freiyung Emanuel Eppinger“ genannt wird. Bei Th.-R. III, S. 489 herrscht Unsicherheit über diesen Punkt. C. v. Wurzbachs „Biograph. Lexikon“ kennt diesen Eppinger.

**Eppinger**, Heinrich, Violinspieler. Begabter Musikliebhaber, der schon 1789 mit Erfolg in einem Wiener Konzert spielte und sich schon

früh um Beethovens Musik annahm (nach L. v. Sonnleithner, Th.-R. II, S. 122). 1800 spielte er in den Quartetten bei Förster sen. (Th.-R. II, S. 185). 1801 sollte er bei Odeschalchi in Beethovens Septett mitwirken (Th.-R. II, S. 135, Brief an Zmeskall). In den nächstfolgenden Jahren wird er gelegentlich mit Anerkennung erwähnt. 1803 bestätigt Heinr. Eppinger, daß der Nachstich des Quintetts fürs Umblättern ganz unbrauchbar gewesen (Th.-R. II, S. 601). —

Ein Dr. Josef Eppinger geleitete 1816 den jungen Anselm Hüttenbrenner zu Beethoven. Th.-R. III, S. 582 deutet an, dieser Eppinger sei exzentrisch gewesen.

**Erard.** Flügel von Erard bei Beethoven siehe: Klaviere.

**Erdödy,** Gräfin Anna Marie, geb. Niczky (1779 bis 1837), vermählt am 6. Juni 1796 mit dem ungarischen Grafen Peter Erdödy. Sie dürfte etwa 1803 mit Beethoven bekannt geworden sein. Der Graf zeichnete in jenem Jahr vier Sitze zum Augartenkonzert, in welchem Beethoven mit Bridgetower die Kreutzer-Sonate spielte, im voraus (Th.-R. II, S. 394). Bald war sie die erklärte vertraute Freundin Beethovens, obwohl man die Schindlerschen Nachrichten in diesem Falle mit vieler Vorsicht aufzunehmen hat. Schon 1808 erfährt man aus einem Briefe Beethovens an Oppersdorf, daß der Meister damals bei der Gräfin wohnte (siehe: Wohnungen). Reichardt war im Dezember 1808 zu einem musikalischen Diner bei Erdödys durch Beethoven eingeladen. Voll Rührung berichtet er über die „feine, kleine sehr hübsche 25jährige Frau“, die gleich beim ersten Wochenbett ein unheilbares Übel behielt, „dabei doch drei gesunde, liebe Kinder geboren hat, die wie die Kletten an ihr hängen“, und „der allein der Genuß der Musik blieb, die selbst Beethovensche Sachen recht brav spielt und mit noch immer dick geschwellenen Füßen von einem Fortepiano zum andern hinkt...“ Auch hörte er dort Beethoven fantasieren. Ende Dezember desselben Jahres war Reichardt wieder dort, wo er die Beethovenschen Trios Op. 70 in D und Es vom Meister selbst spielen hörte. Diese so vielfach verschieden beurteilten Kompositionen waren eigens für die Gräfin geschrieben mit der Widmung: „2 Trios für die Gräfin Erdödy, geborenen Gräfin Niszky, für sie geeignet und Ihr zugeeignet.“ Reichardt spricht von einem so „himmlisch-cantablen“ Satz darin, wie er einen solchen von Beethoven noch nicht gehört hatte. Gemeint ist offenbar der dritte Satz des zweiten Trios, das Allegretto ma non troppo in As-Dur. Beethovens Vortrag solcher Sätze pflegte die Zuhörer ungewöhnlich zu rühren, und so war es auch bei Reichardt. Baron de Trémont bemerkte 1809 die starke Neigung Beethovens zur Gräfin. Aber noch 1809 gab es eine Trübung des Verhältnisses aus Anlaß einer

nicht allzu klaren Bedientengeschichte. Eine Aussöhnung wurde von Beethoven versucht (Brief vom Frühling 1809) und scheint wenigstens einen vollen Bruch der Freundschaft gehindert zu haben. Immerhin bezog Beethoven eine andere Wohnung und, soweit man sieht, hat sich erst nach Jahren wieder die alte Freundschaft eingestellt. In einem Brief Beethovens an die Gräfin vom Februar 1815 sagt er: „Ich habe meine werthe Gräfin ihr Schreiben mit Vergnügen gelesen, ebenso die Erneuerung ihrer Freundschaft für mich...“, was hier unterstrichen wird. Nun werden wieder reichlich eigene Kompositionen an die Gräfin geschickt, und die zwei Cellosonaten Op. 102 erhalten die Widmung an die Gräfin, obwohl Beethoven zwischen dieser Zueignung und einer an Charles Neate schwankte.

Im Mai 1815 geschah ein Unglück in der Familie. Der einzige Sohn August war auf einem Gut in Kroatien plötzlich gestorben, worüber Thayer eingehende Mitteilungen macht. Beethoven bewährt sich teilnahmsvoll. Er denkt an eine Reise zur Gräfin. Die freundschaftlichen Beziehungen zu ihr dauern fort, auch 1817, als Beethoven in Heiligenstadt übersommerte. Gegen Ende 1819 war die Freundin wieder vorübergehend in Wien. Kalischer merkte aus dem Gesprächsheft (Nr. 29, Bl. 24b) an: „Gräfin Erdödy, Kärnthnerstr. 1138, 2. St.“. Am 31. Dezember wird noch der F-Dur-Kanon: „Glück, Glück, Glück zum neuen Jahr“ für die Gräfin geschrieben. Dann trat ein finsternes Ereignis ein, für die Öffentlichkeit nicht völlig klar, aber dem Meister wohlbekannt, das eine Verbannung der Gräfin aus den österreichischen Staaten zur Folge hatte. Die Komtesse Mimi, eine Tochter der Gräfin, wurde damals in ein Kloster nach Sankt Pölten gebracht. Magister Brauchle, der jahrzehntelang eine wichtige Person im Hause der Gräfin gewesen, kam in polizeiliche Untersuchung, bei der Oberamtmann Sperl eine überwachende Rolle zugeteilt erhielt. So wäre zu schließen nach dem Gesprächsheft D. 23 vom Sommer 1820, das es auch möglich erscheinen läßt, Brauchle hätte durch Roheit den Tod des jungen Grafen August veranlaßt. Es hat wohl einmal Streit gegeben zwischen Mutter, Sohn und Brauchle. Thayer behielt die Lösung des Knotens für sich. — Damit aber war das Verhältnis Beethoven-Erdödy abgebrochen. Die landesverwiesene Dame starb 1837 zu München.

(Eine ausführliche Studie über die Gräfin Marie Erdödy wurde durch Alfr. Christ. Kalischer veröffentlicht in „Neue Zeitschrift für Musik“ 1893 Nr. 35ff. unter dem etwas sonderbaren Titel „Beethovens Beichtvater“. Sie ist dann unverändert abgedruckt in „Beethovens Frauenkreis“. Zusammenfassend Th.-R. II und III. — 1867 war bei



Breitkopf & Härtel eine Veröffentlichung der Briefe Beethovens an Gräfin Erdödy von Alfr. Schöne erschienen, die nun durch die neuen Briefveröffentlichungen überholt ist. Otto Jahn hat sich in geradewegs gewaltsamer Weise einige Abschriften verschafft [siehe Th.-R. III, S. 508].)

**Erlkönig.** Nicht nur Franz Schubert und J. K. G. Löwe haben Goethes „Erlkönig“ vertont. Auch von Beethoven gibt es eine Skizze zu einem „Erlkönig“, die aber unausgeführt blieb. Sie gehört der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und ist von Nottebohm studiert worden, der sie, wie ich meine, etwas zu früh, nämlich zwischen 1800 und 1810, ansetzt („Beethoveniana“ I, S. 100f.). In Naumanns „Illustrierter Musikgeschichte“ Heft 4 findet sich ein Faksimile dieser Skizze. Ein anderes in J. J. Webers „Illustrierter Zeitung“ vom 9. Dezember 1897 (Nr. 2841), wo die fremde Ausarbeitung der Skizze, die damals in J. Schuberth & Co., Musikverlag, Inhaber Felix Siegel, Leipzig, erschienen war, angepriesen wurde. Beethoven hat die Skizze nicht mehr vorgenommen. Vermutlich ist ihm Schuberts „Erlkönig“ zu Gesicht gekommen, oder wenigstens hat er von dem Enthusiasmus Kunde erhalten, mit dem das 1815 komponierte Lied am 25. Januar 1821 in einem Konzert aufgenommen worden war. Wenige Wochen danach wurde der Schubertsche „Erlkönig“ bei Diabelli gestochen. — Beethovens Ansätze sind zum Teil hochdramatisch, aber noch nicht ausgereift, und die neue Bearbeitung muß als unglücklich zurückgewiesen werden.

**Ernest,** Therese, Fischhändlerin, wohl die letzte, bei der Beethoven noch einkaufen ließ. Im Passivstand der Abhandlung Beethovens kommt Frau Ernest vor mit kleinen Schuldforderungen für Fogosch, Karpfen und Schaidn („Scharn“ steht im Dokument).

**Eroica.** Sinfonia eroica. (Siehe bei: Symphonien.)

**Ertmann,** Dorothea (geb. höchstwahrscheinlich zu Offenbach bei Frankfurt a. M. 3. Mai 1781, gest. zu Wien 16. März 1849). Ausgezeichnete Klavierspielerin, die besonders durch den verständnisvollen Vortrag der meisten Beethovenschen Klavierwerke berühmt wurde. Darüber geben Reichardt, Schindler, W. C. Müller aus Bremen, Fel. Mendelssohn, Moscheles und andere Auskunft. In einem Geheimbericht (offenbar für den Kaiser) vom Januar 1817 wird die Oberstin Ertmann „die erste Klaviervirtuosin in Wien“ genannt, „die Dienstag bei Feldmarschall Bellegarde gespielt hat“. („Österreichische Rundschau“ 1. August 1917, S. 124.) Anfangs Schülerin des jüngeren (W. K.) Rust in Wien (vgl. Erich Prieger, „Friedrich Wilhelm Rust, ein Vorgänger Beethovens“, 1894, S. 6), dann unmittelbare

Schülerin Beethovens selbst, lebte sie sich so in die Weise des Meisters ein, daß dieser selbst von ihrem Vortrag höchst befriedigt war. Mit dem Mädchennamen hieß sie Graumann. Sie war eine wohlhabende Fabrikantentochter aus Offenbach und vermählte sich 1798 zu Frankfurt a. M. mit Stefan Frethern v. Ertmann, k. k. Hauptmann. Dieser erreichte bald höhere Würden, lebte mit seiner Frau in wohlgestimmter Ehe seit 1798 lange Zeit in Wien. Etwa 1818 kam er nach Mailand, wo er als Feldmarschälleutnant 1835 starb. (Die meisten Lebensdaten werden Herrn Hofrat v. Leber in Wien verdankt. Weiteres findet sich in meiner Studie über Beethovens Cis-Moll-Sonate, die ich in Heft 6 und 7 meiner „Beethovenforschung“ veröffentlicht habe. Dort wird auch auf den Vortrag dieser Sonate durch die Ertmann eingegangen. Die Angaben bei Matilde Marchesi, „Erinnerungen aus meinem Leben“ [1877], und „Aus meinem Leben“ sind nur insofern zuverlässig, als sie durch bessere Nachrichten gestützt werden.) Als Baronin Ertmann ihren Sohn verloren hatte, tröstete Beethoven sie ohne Worte, aber durch eine ergreifende freie Fantasie. In einem Briefe spricht Beethoven sie an als „Meine liebe werthe Dorothea-Cäcilia“. Im Frühling 1824 war sie wieder in Wien, wo sie unter anderm mit Schindler (nicht öffentlich) das große B-Dur-Trio spielte. In einem Gesprächsheft, das Kalischer im „Frauenkreis“ benützt hat, schreibt Schindler dem Meister auf: „Es würde Ihnen viele Freude machen, die Ertmann jetzt hören zu können.“ 1825 oder schon 1826 erfährt man aus einem anderen Gesprächsheft: „Die Ertmann ist jetzt nicht hier — Ungarn — sie hat immer bei Zmeskal gespielt.“ Zur folgenden Bemerkung ist zu beachten, daß Zmeskal damals schon schwer gichtisch war. „Von Zmeskal hört und sieht man nichts mehr.“ Er wird also um jene Zeit auch nicht mehr mit Baronin Ertmann musiziert haben. Der General Ertmann kommt dann noch vor in den Gesprächen über die Folgen des versuchten Selbstmordes, den man aus der Geschichte des Neffen kennt. — Allbekannt ist die Tatsache, daß Beethoven seine Klaviersonate Op. 101 in A-dur der Baronin Ertmann gewidmet hat. — Ein Jugendbildnis der Dorothea Graumann, eine Miniatur von eigentlich unbekannter Hand, wurde zuerst abgebildet als Beigabe zu Ludwig Nohls Aufsatz in „Über Land und Meer“ 1880 (44. Jahr Nr. 33). Später folgten Abbildungen in meinem „Beethoven“, in Fritz Volbachs „Beethoven“ und in anderen Beethovenschriften. — Die Ruhestätte der Baronin wurde nach langem Suchen durch Moriz v. Kaiserfeld auf dem Wiener Alt-Währinger Friedhof aufgefunden (vgl. „Tagespost“, Graz 4. Juli 1897). In neuester Zeit gab sich der Beethovenverehrer Rob. Franz Müller alle Mühe, bei der Auflassung des alten Währinger Friedhofes

die Gebeine der berühmten Klavierspielerin im Denkmalhain des Zentralfriedhofes der Nachwelt zu erhalten.

(Reichliche Literaturangaben in Frimmel, „Beethovenforschung“ 6. und 7. Heft. Sie werden an dieser Stelle nicht wiederholt.)

**Eskeles.** Altes Wiener Bankhaus, schon 1773 gegründet. Für Beethovens Zeit kommt offenbar Daniel Bernhard v. Eskeles in Betracht, der reiche Kunstfreund, bei dem musikalische Gesellschaften gegeben wurden. Eine solche ist dargestellt von Jos. Danhauser auf einem Bild von 1841 (dazu Frimmel, „Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen“ I, S. 320). Sicher stand Beethoven mit diesem Eskeles schon 1809 in Verbindung (Th.-R. III, S. 144). Später ergab sich eine solche gelegentlich, wie 1809 in Geldangelegenheiten mit der Großhandlungsfirma Arnstein & Eskeles. 1825, als man über die künftige Laufbahn des Neffen Karl nachdachte, wurde in Erwägung gezogen, ob der junge Mann nicht ins Kontor bei Eskeles eintreten solle. Schlesinger aus Berlin und namentlich die Komtesse Marie Eskeles, die beethovenbegeisterte Klavierspielerin, wollten in diesem Sinne wirken. Komtesse Eskeles hatte noch Gelegenheit, 1825 im Gasthaus „Zum wilden Mann“ eine freie Fantasie Beethovens anzuhören. Sie war davon sehr entzückt. — Beethoven bat am 20. Mai 1826 den Verlag Schott brieflich, daß die Wechsel an Arnstein & Eskeles angewiesen werden sollen (Th.-R. V, nach Register). Komtesse Marie Eskeles, spätere Gräfin v. Wimpfen, sandte an Beethoven ein Notenblatt mit dem Ersuchen, ihr einen Beitrag zu einem Album zu liefern. So erzählte A. S., offenbar Anton Schindler, in A. Schmidts „Allgemeiner Wiener Musikzeitung“ von 1843 (S. 589f.): „Beethoven komponierte elf Takte zu dem Text ‚Der edle Mensch sey hülfreich und gut‘, mit Anlehnung an Goethes Gedicht ‚Das Göttliche‘. Doch hatte er das Albumblatt vier Monate lang leer gelassen, ehe er es ausfüllte und an die Comtesse beförderte.“ Ein altes Faksimile befand sich bei Herrn Dr. Hans Volkmann und wurde bei Kalischer verbummelt. (Siehe auch bei: Canones und: Lieder.)

**Essen und Trinken.** (Siehe auch bei: Nahrung und: Weingenuß.) An eine strenge Regelmäßigkeit der Mahlzeiten war beim Meister in reifen Jahren nicht zu denken. Aus der Bonner und ersten Wiener Zeit ist freilich nichts Sicheres über diese Punkte bekannt. Doch nach dem, was man von der Lebensweise des Vaters erfährt, läßt sich auf klostermäßige Regelmäßigkeit der Nahrungseinnahme nicht schließen, und das Naturell, das sich später bei Beethoven so ausgesprochen zeigt, deutet auf alles eher, als auf pedantisches Einhalten der Stunden für die Mahlzeiten. Schindler verallgemeinert

zu sehr, wenn er seine Beobachtung aus wenigen Jahren als bezeichnende Züge für den Künstler hinstellt. Für die Zeit von etwa 1812 bis in die letzte Lebenszeit mag Schindler durchschnittlich recht behalten. So bestätigt z. B. Starcke für 1812 das Kaffeefrühstück Beethovens, mit dem Schindlers Mitteilungen beginnen. Schindler sagt: „Zum Frühstück nahm er Kaffee, den er sich meist selbst in einer Glasmaschine bereitet hat.“ Auch Starcke spricht von der Glasmaschine. Einmal notiert er sich aus einer Zeitung eine besonders praktische Kaffeemaschine. Schindler fährt fort: „Kaffee scheint sein unentbehrlichstes Nahrungsmittel gewesen zu seyn, womit er denn auch so scrupulös verfuhr, wie von den Orientalen bekannt. Sechzig Bohnen wurden für eine Tasse gerechnet und oft abgezählt, besonders wenn Gäste anwesend waren. Zu seinen Lieblingsgerichten gehörten Macaroni mit Parmesankäse. Diese mußten außerordentlich schlecht geraten seyn, bis er selber sie schlecht fand, und daß sie bei der ungewissen Stunde des Servierens“ (ich hebe diese Bemerkung besonders hervor) „öfter schlecht als gut waren, läßt sich denken.“ Wenn dagegen andere Gerichte ihm nicht mundeten, wurde die Haushälterin zur Rechenschaft gezogen, und gegen die Geschmacksäußerung Beethovens war Widerspruch untersagt. „Ihr Urtheil über die Suppe achte ich nicht im mindesten, sie ist schlecht.“ So bekam es Schindler zu hören, als er anderer Meinung war. „Ferner gehörten alle Fischspeisen zu seinen Lieblingsgerichten. Daher wurden Gäste meist am Freitag geladen, um einen schweren Schill (Donaufisch, dem Schellfisch ähnlich) mit Kartoffeln präsentieren zu können. Von einem Souper war selten die Rede. Ein Teller Suppe und etwas von den Resten des Mittags war alles, was er zu nehmen pflegte.“ „Sein Lieblingsgetränk war frisches Brunnenwasser, das er zur Sommerzeit fast unmäßig zu sich nahm. Von Weinsorten war es der Ofener Gebirgswein, den er vorgezogen. Leider mundeten ihm am besten die verfälschten Weine, die in seinem geschwächten Unterleib viel Unheil angerichtet. Dagegen half kein Warnen. Diese Tatsache möchte wohl allein als stärkstes Beweismittel gelten, daß Beethoven kein Trinker gewesen, als welcher er von seinem letzten Arzt hingestellt worden. — Auch liebte unser Meister ein gutes Glas Bier des Abends zu nehmen, wobei eine Pfeife Tabak und die Zeitungen Gesellschaft geleistet.“ Nach ärztlichen Begriffen von Alkoholismus und Abstinenz muß diesen Aussprüchen Schindlers widersprochen werden. Das Wesen des Alkoholismus besteht nicht in der ungewöhnlichen Menge des genossenen Giftes, sondern im gewohnheitsgemäßen täglichen Genuß. Die Bevorzugung des Ofener Weines findet auch durch andere Berichte eine Bestätigung,

doch liegt auch ein scheinbar widersprechender Bericht vor, wenn J. Sporchill 1823 mitteilt, daß ihm (Beethoven) ungarische Rotweine schaden. Nach Wähners Bericht zog er die ungarischen Weine den anderen vor. Sporchill schrieb: „Sein Tisch ist einfach, aber gut bestellt. Wildbret liebt er besonders, er hält es für die gesündeste Nahrung. Wein trinkt er mäßig, gewöhnlich nur roten österreichischen, der ungarische wirkt nachteilig auf seine Gesundheit.“ Wir wollen solche Einzelbeobachtungen nicht verdächtigen, aber gewiß auch nicht verallgemeinern. Der Geschmack des Meisters mag gewechselt haben. Unzweifelhaft ist es, daß Beethoven in seinen letzten Jahren sehr oft in den Weinstuben saß, z. B. bei Selig oder im „Kameel“, wovon viele Gespräche in den Konversationsheften Zeugnis ablegen. Allerlei Feinkost wurde genossen. Auch sonst spielt der Wein bei den Mahlzeiten seine Rolle, oder er diente sonst zur Erfrischung. Als Beethoven 1814 die Nacht hindurch an der „Fidelio“-Ouvertüre aus E-Dur gearbeitet hatte, fand ihn Treitschke des Morgens schlafend und neben ihm einen Becher Wein mit Zwieback darin. Gelegentlich gab es auch eine kleine Trunkenheit, wie nach dem Gastmahl mit Kuhlau. (Siehe bei: Kuhlau.) Im Briefwechsel mit Zmeskall, mit Brunsvik, ist öfters von Wein die Rede. Doch betont er hie und da auch wieder Mäßigkeit und Sparsamkeit. 1823 wurde für Beethoven ein üppiges Diner aufgetragen, als Edw. Schultz aus London mit dem Meister von Baden aus einen Ausflug ins Helenental unternahm. Beethoven tadelte den Luxus und sagte unter anderm: „Der Mensch steht über anderen Tieren, wenn der Eßtisch sein Hauptvergnügen bildet.“ Schultz bemerkte auch, daß Beethoven Fische bevorzugte, und daß Forellen seine Lieblinge waren. Sogleich sei bemerkt, daß G. v. Breuning ebenfalls die Liebhaberei für Fische als Eigenschaft Beethovens hervorhebt. Ähnlich so der Londoner Stumpf 1824. Ein Mißverständnis in Jahns „Notizen“ nach den Erinnerungen von Carl Holz sei in diesem Zusammenhang erwähnt. Holz soll gesagt haben: „Er aß stark und substantiös Frösche . . .“ Vermutlich soll es heißen Fische! — Als eine Lieblingsspeise aus seiner früheren Zeit wird durch Seyfried weichgekochte Brotsuppe erwähnt, zu der zehn Eier bereit sein mußten. In späterer Zeit ist von Kalbsbraten die Rede (durch Schlesinger junior und novellistisch durch Janin). 1820 steht in einem Gesprächsheft „Es ist Wildschwein da für Sie fl. 1,48 vorzüglich“. Lachner nennt 1822 als Lieblingsspeise Blutwurst mit Kartoffeln (genossen im Gasthaus „Zur Eiche“). Aus der Zeit der letzten Erkrankung erfährt man durch die Gesprächshefte manches über die Kost Beethovens auf dem Krankenlager. Je nach dem Stand der Krankheit und nach der ärztlichen Verordnung wechselte die Nahrung sehr. Eine

kurze Zeit hindurch erwies sich Punscheis als zweckmäßig. Man berät über den Speisenzettel: „Saftsuppe, Fleisch mit Sauce, Blaukohl mit Kastanien. Wilde Ente“ oder statt dieser „Haselhuhn, Duckente, Wasserröhrhendl“. Dann liest man auch: „Die Würste können nur gebraten werden.“ Es mag schwierig gewesen sein, für den Leidenden zweckmäßige Ernährung zu beschaffen. Baron Pasqualati sandte 1827 in zuvorkommender Weise allerlei Kompotte und Weine, auch Champagner. Moselweine waren in Wien nicht echt zu haben. Dr. Malfatti verordnete Gumpoldskirchner. Auch Eskeles sandten dem Leidenden Kompott.

Im allgemeinen wäre zu sagen, daß bei Beethoven immerhin Sinn für gute Kost von kräftiger Nahrhaftigkeit sehr deutlich wahrzunehmen ist, wie sich's annehmen läßt, angeerbt. In bezug aufs Trinken dürfte, trotz Schindler, ein mäßiger Alkoholismus nicht abzuleugnen sein. Und auch dieser ist als Erbschaft anzusehen. Beethovens Vater hat ja doch ein unverkennbarer Trunkenbold. Wie in allen Dingen hat man sich vorzustellen, daß alles so gekommen ist, wie es eben mußte, und pharisäische Erörterungen mögen uns fernbleiben. —

**Esterhazy.** Ungarische berühmte, vielverzweigte Fürstenfamilie, aus der in Beethovens Zeit besonders Fürst Nikolaus (geb. 1765, gest. 1833) hervorragt. Kunstfreund ersten Ranges, besonders als Gemäldesammler (hiez u die reichliche Literatur über die Galerie im Museum der schönen Künste zu Budapest und den Abschnitt: Esterhazy in Frimmel, „Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen“, wo der unliebsame Druckfehler zu berichtigen ist, als sei Fürst Nikolaus 1714 geboren, statt 1765). Nikolaus Esterhazy, durch die Beziehungen Haydns zum fürstlichen Hause allgemein als Musikfreund bekannt, gehört auch als zeitweiliger Förderer Beethovens in den Bereich dieses Handbuchs. Schon 1795 ist Fürst Nikolaus unter denen, die für Beethovens Op. 1, die Trios, bei Artaria unterzeichneten. Er bezog drei Exemplare (vgl. Th.-R. I, S. 506). Fürst Nikolaus hatte in Wien nach vielen Richtungen bedeutenden Einfluß, nicht zuletzt im Direktionskomitee der Hoftheater, dem er 1807 nach dem Rücktritt des Barons v. Braun angehörte (Th.-R. III, S. 5). In jener Periode bestellte er bei Beethoven eine Messe. Es war im Spätwinter 1806. Beethoven dürfte die Arbeit sofort begonnen haben, doch gab es Abhaltungen, Krankheit, vielleicht eine kurze Badereise (nach Pistyan), einen Kuraufenthalt in Baden und noch in Heiligenstadt. Der Fürst scheint nach der bestellten Messe gefragt zu haben. Denn Beethoven schreibt an ihn in diesem Sinne am 26. Juli 1807 und stellt in Aussicht, die Komposition bis 20. August fertig zu haben. Darauf antwortet der Fürst am

9. August in der artigsten Weise. Das Konzept des Briefes ist erhalten. Die Messe wurde auch zu rechter Zeit fertiggestellt und in Eisenstadt, der Sommerresidenz des Fürsten, probiert. Am 12. September bemerkt der Auftraggeber abfällig, daß sich von den fünf Kontraaltisten vier bei der Probe gedrückt hatten (Brief Esterhazys an den Vizekapellmeister Joh. Fuchs, mitgeteilt bei Th.-R. III, S. 36). Am 13. September war die Aufführung, von der nach der schlechten, mit Unlust geschehenen Vorbereitung anzunehmen ist, daß sie mangelhaft, verständnislos war. Jedenfalls hatte man etwas im hergebrachten Stil mit einer oder mehreren Fugen erwartet, und die neue Offenbarung blieb unverstanden (siehe bei: Messen), auch von Esterhazy. Als man nach der Messe zusammenkam, hätte der Fürst zum Meister gesagt: „Aber, lieber Beethoven, was haben Sie denn da wieder gemacht?“ (Schindler, „Beethoven“, III. und IV. Aufl. I, S. 189). Diese wenig ermunternde Frage, der wohl noch abfällige Einzelheiten folgten, wurde vom ersten Kapellmeister (es war Nep. Hummel) mit Lachen begleitet. Begreiflicher Weise war Beethoven verletzt. Noch am selben Tag verließ er Eisenstadt. Schon in Schindlers erster Auflage S. 78 ist die Angelegenheit recht düster dargestellt, besonders in bezug auf Beethovens Erbitterung noch jahrelang hinterher. Ein wenig milder die III. und IV. Aufl. S. 189f. Ich kann den Verdacht nicht unterdrücken, daß wohl der fürstliche Kaplan Gelinek gegen Beethoven intrigiert hatte. (Siehe bei: Gelinek.)

Esterhazys Einschätzung des Genies Beethoven war sicher nicht überspannt. Denn von 1808/9 taxierte er den Meister nicht höher als gute Schauspieler (vgl. C. F. Pohl, in den „Grenzboten“ von 1868 benutzt bei Th.-R. III, S. 84f.).

Als Beethoven 1823 seine große Messe vollendet hatte, erging auf Artarias Veranlassung an den Fürsten Nikolaus Esterhazy eine Einladung zur Abnahme eines Exemplars der Abschrift. Beethoven schrieb darüber an Schinder, daß ein guter Erfolg zweifelhaft sei, und zwar mit dem Beisatze, „da ich mich keiner guten Denkart von ihm gegen mich versehe, wenigstens von den früheren Zeiten zu schließen“. Von einer Subskription war denn auch bei Esterhazy keine Rede (Th.-R. IV, S. 373). — Der Fürstin Marie Esterhazy, geborenen Fürstin Liechtenstein hatte Beethoven 1804 die drei vierhändigen Klaversonaten Op. 45 gewidmet. (Über die Fürstin vgl. A. Chr. Kälischer, „Beethovens Frauenkreis“.)

**Eybler**, Josef (geb. 1764 zu Schwechat bei Wien, gest. Schönbrunn 1846). Bedeutender Musiker der älteren Vor-Beethovenschen Kunst. Zu Beethovens Zeiten Chorleiter an mehreren Wiener Kirchen, auch an

der Hofkapelle. 1810 Musiklehrer bei Hof, dann 1824 nach dem Rücktritt Salieris erster Hofkapellmeister. Da er ganz der älteren Schule angehörte und keineswegs über mittlere Intelligenz hinaufreichte, ist die Mitteilung Schindlers (II, S. 27) über Eybler und Tayber höchst glaubwürdig: „Mit Argusaugen bewachte jeder die Pforten zum Pallaste, damit ja kein anderer Musiker ihren kaiserlichen Eleven nahe komme, und es glückte ihnen, selbe vor schädlichen Einwirkungen zu bewahren. Diese Hofmusiker standen beide fortan in der Vorderreihe der Beethovenschen Gegner und bei erstgenanntem (Tayber) verblieb es nicht ohne verletzende Ausfälle gegen den großen Meister am Hofe.“ Wer die geschlossene Reihe der Wiener Kamarilla gründlich kennen gelernt hat, wird Schindlers Worte verstehen. Für einen Beethoven war bei Hof nichts zu holen, solange Eybler dort im warmen Neste saß. Von persönlichem Verkehr ist nichts bekannt, und wenn Eybler unter den Fackelträgern war, die Beethovens sterbliche Überreste 1827 begleitet haben, so sind daraus gewiß keine großen Folgerungen zu ziehen (siehe auch bei: Tayber).

## F.

**Faber**, Oberst, um 1826 in der Militärakademie zu Wiener Neustadt. Wird als maßgebende Persönlichkeit in der genannten Akademie genannt im langen Brief Beethovens an Carl Holz vom 9. September 1826. (Dieser Brief befindet sich seit 1901 in der Wiener Stadtbibliothek. Erworben bei Gilhofer und Ranschburg in Wien. Die Wiedergabe bei Kalischer, „Briefe“ Bd. V, ist ungenau und bringt nicht einmal die Anschrift an Holz, der damals in Baden wohnte, und zwar im Sauerhof, Tür 75.)

**Falstaff**. Scherzname für Boldrini und Schuppanzigh. (Siehe bei diesen.)

**Fasch**. (Siehe bei: Berlin.)

**Faust**. (Siehe: Opernpläne.)

**Fantasie**, freie. Zu den hervorstechenden Merkmalen des Beethovenschen Wesens gehörte die wundervolle Gabe des freien Fantasierens. Wie schon die besonders schöpferischen Geister unter den älteren Musikern und einige aus den Nachgeborenen, so schuf Beethoven neue Gebilde ohne Vermittlung des Notenpapiers und der Feder, nur dürfte Beethoven zu den meist bewunderungswerten in dieser Gruppe von Künstlern gehört haben. Wenigstens behauptete Ries, das freie Fantasieren Beethovens sei „das Außerordentlichste“ gewesen, „was man hören konnte, besonders wenn er gut gelaunt oder gereizt war. Alle



Künstler, die ich je phantasieren hörte, erreichten bei weitem nicht die Höhe, auf welcher Beethoven in diesem Zweige der Ausübung stand. Der Reichtum der Ideen, die sich aufdrangen, die Launen, denen er sich hingab, die Verschiedenheit der Behandlung, die Schwierigkeiten, die sich darboten oder von ihm herbeigeführt wurden, waren unerschöpflich“ („Notizen“ S. 100). Ries fährt fort, indem er einen besonderen Fall erzählt: „Einst, als wir nach beendigter Lektion über Themas zu Fugen sprachen, ich am Klavier und er neben mir saß und ich das erste Fugenthema aus Grauns ‚Tod Jesu‘ spielte, fing er an mit der linken Hand es nachzuspielen, brachte dann die rechte dazu und arbeitete es nun, oder die mindeste Unterbrechung, wohl eine halbe Stunde durch. Noch kann ich nicht begreifen, wie er es so lange in dieser höchst unbequemen Stellung hat aushalten können. Seine Begeisterung machte ihn für äußere Eindrücke unempfindlich. Ries hat also, wie andere Beobachter, bemerkt, daß Beethovens Versunkenheit ins musikalische Schaffen höchst auffallend war. Was Beethoven aber dann zustande brachte, erregte Staunen und Bewunderung, schon in seiner Jugend. Der gestrenge Vater duldete nicht das Kratzen auf der Geige ohne Noten, und doch wurde er nachsichtig, wenn er den kleinen Ludwig hörte. Im Fischerschen Manuskript liest man: „Er spielte einmal wieder nach seinem Sinne ohne Noten, da sagte sein Vater: hörst du denn gar nicht auf nach all’ meinem Sagen? Er spielte wieder und sagte zu seinem Vater: ist denn das nicht schön? Da sagte sein Vater: das ist nun was anderes, allein aus deinem Kopf, dafür bist du noch nicht da...“ Also wenigstens eine väterliche Ahnung von dem Improvisationstalent des Knaben, der nun vorläufig allerdings nach Noten üben mußte. Aber schon in verhältnismäßig frühen Nachrichten vernimmt man fremde Stimmen über die freien Fantasien des jungen Beethoven. Noch als Knabe von etwa 12 Jahren auf der Orgel fantasierte er vor dem Credo über ein Thema aus diesem so überraschend, „daß man ihn länger als üblig phantasieren ließ“ (nach Mäurers Aufzeichnungen aus Bonn, siehe bei Th.-R. und bei Kerst). — 1790 etwa war es, daß er zu Marienforst (bei Godesberg) auf der Orgel Themata, die ihm die Gesellschaft aufgab, zu variieren anfang, so daß wir wahrhaft davon ergriffen wurden (nach Wurzer, „Köln. Ztg.“ 1838, Kerst I, S. 14). Sogar Mozart war über des Jungen freies Spiel erstaunt, und Kaplan Karl Ludwig Junker geriet geradeweg in Verzückung über den „beinahe unerschöpflichen Reichtum seiner Ideen“ beim freien Klavierspiel 1791 in Mergentheim. Junker setzte den jungen Musiker über den berühmten Abt Vogler (nach Junkers altem Bericht).

Der Tonsetzer Joh. Schenck erzählt dem Forscher Otto Jahn vieles über Beethoven, unter anderem auch, daß die freien Fantasien des jungen Meisters ganz außerordentlich gewesen sind. Die bewundernswerte Stufe der Vollkommenheit wird auch durch Abbé Gelinek anerkannt, trotz eigener Niederlage (siehe bei: Gelinek, Czernys Bericht). 1798 hörte Tomaschek den jungen Meister fantasieren. „Durch Beethovens großartiges Spiel und vorzüglich durch die kühne Durchführung seiner Phantasie wurde mein Gemüt auf eine ganz fremdartige Weise erschüttert; ja ich fühlte mich in meinem Innersten so tief gebeugt, daß ich mehrere Tage mein Klavier nicht berührte . . .“ Bald danach sagte Freund Amenda am Schluß einer Beethovenschen Fantasie: „Es ist jammerschade, daß eine so herrliche Musik im Augenblick geboren und mit dem nächsten Augenblick verloren geht.“ Beethoven widersprach: „Da irrst du, ich kann jede extemporierte Fantasie wiederholen“, setzte sich hin und spielte sie ohne Abweichung noch einmal (Th.-R. II, siehe auch bei: Amenda). Die Wettkämpfe mit Wölffl im freien Fantasieren sind ziemlich bekannt (dazu A. Trost, „Altwiener Kalender“ für 1918 und die daselbst angegebene Literatur). Carl Czerny hat den Meister oft fantasieren hören und danach vieles darüber mitgeteilt, auch über die Formung seiner kunstvollen Eingebungen (Mitteilungen Czernys an Otto Jahn, mitgeteilt unter anderem bei Kerst I, S. 47ff.). Beim Grafen Fries fantasierte Beethoven den windigen Virtuosen Steibelt nieder (siehe oben bei: Fries). 1804 hörte J. B. Gänsbacher den Meister fantasieren, er setzte aber sein Spiel hinter dem gelehrten des Abbé Vogler, seines Lehrers, zurück (nach dem handschriftlichen Tagebuch Gänsbachers, siehe bei: Gänsbacher).

1805 war Pleyel aus Paris in Wien. In einem Konzert spielte Beethoven die angekündigte Fantasie nicht. Aber am nächsten Tag spielte er großartig vor Pleyel. Nach Czerny soll danach Pleyel dem Meister die Hände geküßt haben (Frimmel, „Beethovenstudien“ II, S. 254f., und „Beethovenhandbuch“ bei: Pleyel).

Johann Friedr. Nisle hatte 1808 das Glück, Beethoven fantasieren zu hören. „Düstere Schwermut, Erhabenheit, tiefe Empfindung wechselten öfters, gleichsam allen Ernst verspottend, schnell mit des Mutwillens leicht scherzenden Tönen. Ein lebhaftes fugenartiges Allegro machte den Beschluß“ (Kerst I, S. 128, nach der „Berliner Allgemeinen Musikzeitung“ von 1809, S. 72f.). Im Dezember 1808 fantasierte Beethoven vor Reichardt, der in höchstem Grad dadurch gerührt wurde bis zu Tränen (siehe bei: Reichardt). 1809 fällt das wiederholte Improvisieren vor dem Baron de Trémont, über das dieser nachträglich schreibt: „Beethovens Improvisationen haben mir die vielleicht leb-

haftesten musikalischen Erregungen in meinem Leben verursacht.“ Gelegentlich sagte Beethoven auch: „Es fällt mir nichts ein, lassen wir es diesmal.“ (Zuerst im „Mercure musical“ 1906 nach einer Handschrift in der Pariser Bibliothek, dann bei Kerst I.) 1811 hörte Varnhagen von Ense in Teplitz Beethovens freie Fantasie. Eine geradewegs abgöttische Bewunderung wird von Varnhagen an Uhland mitgeteilt (vgl. Uhlands „Briefwechsel“ I, S. 279, und das „Echo“ 1886 Nr. 4).

Das Spiel Beethovens vor Goethe 1812 in Teplitz und die konventionelle Aufnahme durch den Dichter sind oft besprochen. 1812 hatte Friedrich Starcke, der Militärkapellmeister, das Glück, Beethoven mehrmals fantasieren zu hören. Ganz ausnahmsweise willfahrte Beethoven dem Wunsche Starckes. Er fantasierte „in drei verschiedenen Stilen, erstens in gebundenem, zweitens in fugiertem, wo ein Thema mit 16telnoten göttlich und auf die wunderbarste Weise durchgeführt wurde, und drittens im Kammerstil, worin Beethoven die größten Schwierigkeiten mit seiner besonderen Laune zu verbinden wußte“ (nach Nohl, „Beethoven in der Schilderung seiner Zeitgenossen“ S. 114f.).

1812, als Beethoven beim Bruder Johann in Linz war, spielte er in einer Soirée bei Dönhof, als sich die anderen Gäste zur Tafel gesetzt hatten, im Nebenzimmer „ungefähr eine Stunde“, nach und nach stand alles auf, um sich dem Klavier zu nähern. „Nun fiel ihm erst ein, daß man ihn schon lange zum Speisen gerufen — er eilte vom Sessel ins Nebenzimmer (NB. wohl das Eßzimmer), an der Tür stand ein Tisch mit Porzellangeschirr — er stieß aber an den Tisch so an, daß das Porzellan auf der Erde lag.“ (Nach der Erinnerung des hörenden und sehenden Zeugen Glöggl jun., siehe bei: Glöggl.)

Als 1814 Treitschke den Text des „Fidelio“ umarbeitete, hatte er den gelungenen Gedanken, für den halb verhungerten Florestan statt einer Bravourarie eine sanftere zu wählen, „Und spür' ich nicht linde, sanft säuselnde Luft...“. Der Text war eben fertig geworden, Treitschke reichte ihn dem Komponisten. „Er las — lief im Zimmer auf und ab, murmelte, brummte, wie er gewöhnlich, statt zu singen, tat — und riß das Fortepiano auf. Meine Frau hatte ihn oft vergeblich gebeten, zu spielen. Heute legte er den Text vor sich und begann wunderbare Fantasien, die leider kein Zaubermittel festhalten konnte. Die Stunden schwanden, aber Beethoven fantasierte fort.“ Das Musikstück war tags darauf fertig. — 1818 hörte Cyprian Potter durch die Tür Beethovens Fantasien, die freilich nicht mehr tonrein waren. Der Meister ertaubte ja schon immer mehr. Als Beethoven dann heraustrat und Pottern erblickte, war er anfangs ungehalten.

Denn er sagte: „Ich liebe es nicht, daß irgend jemand mir zuhört.“ — So war es auch in anderen Fällen gewesen, z. B. in Döbling, wo er 1807 oder 1808 mit Grillparzers im selben Hause übersommerte.

Es wurde schon angedeutet, daß Beethoven gewöhnlich überhaupt nicht Klavier spielte, wenn er darum gebeten wurde. Man ersann allerlei Kniffe, um den Meister zu hintergehen und durch Täuschungen ans Klavier zu bringen. So machten es Sir John Russel und sein Begleiter 1821, wie es auch ein andermal ein Begleiter Schnyders von Wartensee gemacht hatte (1812). (Russels Bericht bei Nohl, „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen“, wo in der Übersetzung einer Stelle sich ein Mißverständnis eingeschlichen hat: „Wenn er leise spielt . . .“, statt der älteren Lesung: „Wenn er . . . auf dem Piano forte spielt“. Richtig bei Kerst I, S. 268). Russel beobachtete, nachdem Beethoven zum Klavierspielen gebracht war, das lebendige Mienenspiel des Meisters. Viel später fantasierte Beethoven noch für eine Gesellschaft über ein Thema, das Castelli aufgab (siehe bei: Castelli), und ab und zu für musikalische Besuche, wie z. B. für Friedrich Wieck (Th.-R. V, Kerst II). Schindler (II, S. 191) beobachtete, daß Beethoven oft in der Abenddämmerung zu Hause fantasierte, auf dem Flügel oder auch auf der Geige oder Viola.

Noch 1825 fantasierte Beethoven im Gasthaus „Zum wilden Mann“ im Prater vor Schlesinger aus Berlin und anderen, unter denen auch Fräulein Eskeles genannt wird (Th.-R. V).

**Fellner.** (Siehe bei: Würth.)

**Felsburg,** (Stainer von), Hofsekretär, überreichte 1824 gemeinsam mit Bihler die ehrenvolle Adresse vieler Musikfreunde (Th.-R. IV, S. 70). Siehe auch bei: Stainer.

**Fidelio,** Beethovens einzige Oper. Ein Wunderwerk, wenigstens an dramatischer Kraft und stimmungsgemäßer Klangfarbe im zweiten Akt. Die Entstehungsgeschichte des Ganzen ist verwickelter als die der meisten Opern von anderen bedeutenden Meistern. Denn der „Fidelio“ ist mehrmals stark umgearbeitet worden, ehe er die Gestalt fand, die man als die bleibende annehmen darf. Infolge der verhältnismäßig geringen Nachgiebigkeit des Meisters, den Anforderungen der Singstimmen entsprechend, hatte das Werk schon von Anfang an mit großen Widerständen zu kämpfen, auch war anfangs ohne Zweifel die Anlage des ersten Aktes zu breit. — Bis 1803 war noch weder der Stoff, noch weniger ein Textbuch festgesetzt.

Was Beethoven schon im Herbst 1803 bei Deym als Stücke aus einer neuen eigenen Oper vorgespielt hat, läßt sich nicht überprüfen. Vielleicht waren es die ersten Anfänge des „Fidelio“. Fesselnd ist in

dieser Beziehung eine Briefstelle vom 20. November 1803. Charlotte Brunsvik, die jüngste der Schwestern (genannt Roxelane), schrieb damals über Deym und einen Musikabend dort. Deym nahm fast jeden zweiten Tag Lektion bei Beethoven. Von diesem sagt sie (in dem elenden Französisch, das bei Brunsviks geschrieben wurde), „il compose un opéra et nous en a joué quelques pieces charmant“ (Hefesi, „Les petites amies de Beethoven“, S. 49). Nach dem Vorstudium, daß Beethoven ein Libretto von Schikaneder komponieren sollte, zu welchem Beethoven nur wenig skizzierte, entschloß sich der Meister bald, den wirksamen Text der „Leonore ou l'amour conjugal“ von J. N. Bouilly zu wählen, eine Verherrlichung treuer Gattenliebe. Dieser Stoff wurde, wenig verändert, deutsch bearbeitet, und zwar von Jos. v. Sonnleithner. Der französische Urtext ist überaus selten geworden, aber nun dankenswerterweise durch Ad. Sandberger („Beethovenaufsätze“) 1924 vollständig abgedruckt, wobei auch die vielen Übereinstimmungen angegeben wurden zwischen Bouillys und Jos. v. Sonnleithners Texten. Die Musik von Gaveaux zu Bouillys Operntext scheint Beethoven bekannt geworden zu sein (hierzu Herm. Kretzschmer, „Geschichte der Oper“ 1919) und mag auf Roccas Arie vom Gold etwas abgefärbt haben. Auf den Einfluß der H-Moll-Invention von Joh. Seb. Bach auf den „Fidelio“ (II. Akt, Duett des Rocco und der Leonore) ist im Abschnitt: Anklänge an ältere Meister hingewiesen. Aus dem eigenen Werk des Ritterballetts hat der Meister einen ganzen Satz in den 2. Akt des „Fidelio“ herübergenommen, und zwar Nr. 3 zum zweiten Finale des „Fidelio“: „O Gott, welch ein Augenblick“. Vergl. Gal, „Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven“. — Zum berühmten Kanon „Mir ist so wunderbar“, der freilich eine Gefühlsübereinstimmung der vier singenden Personen zum Ausdruck bringt, die psychologisch unhaltbar ist, möge man beachten, daß dieselbe Stimmung schon anklingt in der Sonnenfels-Sonate Op. 28 von 1801, und zwar im letzten Satz.

(Mit Bouillys „Leonore“ beschäftigte sich schon 1895 ein langer Aufsatz von J. V. Widmann in Bern: „Bouillys Leonore und der Text zu Beethovens Fidelio“, „Deutsche Kunst- und Musikzeitung“, herausgegeben von Ad. Robitschek XXII, Nr. 19 und 20, und dann 1906 eine Studie von J. G. Prod'homme in Bd. VI der „Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft“.)

Beethoven erhielt durch den Auftrag von 1803, eine Oper fürs Theater an der Wien zu schreiben, zugleich mit Abt Vogler freie Wohnung im Theatergebäude und sollte zehn vom Hundert bei den zehn ersten Vorstellungen beziehen. In den Skizzen, die zuerst von Ludwig

Nohl, dann von G. Nottebohm und anderen studiert worden sind, tritt die „Leonore“ 1803 auf mitten unter Notierungen zur 3. Symphonie, auch schon zur 4., unter Skizzen zum Klavierkonzert in G-Dur, zum Tripelkonzert und zu anderem. Es war eine Zeit mächtigen Schaffens, Suchens, Feilens und Formens. Was den Skizzen zu „Leonore“ entnommen werden kann, weicht noch in vielem völlig von dem ab, was später in die Partitur kam. Otto Jahn, der die Entwicklungsgeschichte des „Fidelio“ mit verständnisvoller Emsigkeit studiert hatte, macht darauf aufmerksam, wie Beethoven von vielen Skizzen stets unter Ausscheidung des Gewöhnlichen für die schließliche Ausführung das meist Passende herausuchte. Von großer Bedeutung ist das große Skizzenheft, beziehungsweise der aus mehreren Heften zusammengetragene Band, den Nottebohm („Beethoveniana“ II) eingehend besprochen hat. Es finden sich 10 bis sogar 18 verschiedene Skizzen für denselben Text. — Die Reihenfolge der Arbeit an den einzelnen Opernstücken aus den Skizzen herauslesen zu wollen, ist vorläufig noch ein gewagtes Unternehmen. Es wurde behauptet, daß Beethoven mit dem zweiten Finale begonnen habe, wogegen andere wieder meinen, er hätte nach der Anordnung des Textbuches eine Nummer nach der anderen vorgenommen. Es fällt auf, daß die Arie „Komm, Hoffnung“ in Sonnleithners Text gar nicht vorkommt, aber dennoch skizziert wurde (vgl. Th.-R. II, S. 463 ff.).

Im Lauf des Jahres 1805 wurde der ganze Entwurf trotz mancher Störungen beendet und die Partitur während des Sommeraufenthaltes festgelegt. Im Spätsommer begannen die Proben im Theater für eine beabsichtigte Erstaufführung am 30. September. Die Zensur meinte dareinreden zu müssen, wie Glossy dies eingehend klargemacht hat („Archiv für Musikwissenschaft“ 1920: „Beiträge zur Geschichte der Theater Wiens“, und „Grillparzer-Jahrbuch“ Bd. XXV, S. 83 ff.). So ging denn die „Leonore“, jetzt schon „Fidelio“ genannt, erst am 20. November über die Bühne, nachdem Sonnleithner die Sache in die Wege geleitet hatte. Man kann sich kaum einen ungünstigeren Zeitpunkt vorstellen für die Premiere einer ersten Oper von tiefem musikalischen und ethischen Gehalt. Am 13. November war Wien von den Franzosen besetzt worden. Der Wiener Hof hatte die Flucht ergriffen. Im Schloß Schönbrunn schaltete und waltete Napoleon. Sicher gab es für die meisten damaligen Großstadtbewohner Ernsteres zu bedenken und zu tun, als eine Erstaufführung zu hören, und zwar eines Werkes von Beethoven, dessen „Eroica“-Aufführung kurz vorher keinen großen Erfolg gehabt hatte. So blieb denn bei den ersten Aufführungen des „Fidelio“ am 20., 21. und 22. November das Theater fast leer. Zudem war aus ver-

schiedenen Gründen die Aufführung mangelhaft. Während der Proben war viel gestritten worden, und es hat sich herausgestellt, daß die erste „Leonoren“-Ouvertüre zurückgewiesen und daß bei der Erstaufführung schon eine zweite „Leonoren“-Ouvertüre gespielt wurde. Die männlichen Rollen waren ungenügend besetzt. Sebastian Meyer erwies sich als zu schwach für den Pizarro, Weinkopf als Don Fernando konnte in der kurzen Partie nicht zur Geltung kommen. Caché als Jacquino und Rothe als Rocco waren unbedeutend. Demmer als Florestan war seiner Aufgabe nicht gewachsen. Von den weiblichen Kräften war die Milder als Fidelio wohl ein hervorragendes Talent, aber noch nicht bühnengewandt genug, um durchzudringen. Luise Müller als Marcelline scheint leidlich gesungen und gespielt zu haben. Übrigens hatten zur selben Zeit auch andere Opernunternehmungen desselben Theaters denselben Mißerfolg wie „Fidelio“ (vgl. Th.-R. II, S. 481). Zunächst gab es keine weiteren Aufführungen. Eine solche jedoch wurde für 1806 vorbereitet, und zwar mit Veränderungen des Ganzen, die nicht unwesentlich waren. Der Gang der Handlung sollte beschleunigt werden. St. v. Breuning stützte das Textbuch zu. Die beiden ersten Akte wurden in einen zusammengezogen, Das Es-Dur-Terzett Nr. 3, „Ein Mann ist bald genommen“ und Duett Nr. 10, „Um in der Ehe froh zu leben“ und Roccas Arie, „Hat man nicht auch Gold beineben“ der ersten Fassung wurden unterdrückt, und die Ouvertüre erfuhr eine neuerliche Umarbeitung, vielleicht sogar im Sinne einer Kürzung, entsprechend dem Bestreben, alles mehr zusammenzudrängen. (Die verschiedensten Ansichten sind über die Reihenfolge der „Leonore“-Ouvertüren geäußert worden, wozu ich verweise auf Th.-R. II, S. 476, und die Schlußbemerkung.) Am 29. März 1806 war die Oper wieder aufgenommen worden. Der Erfolg war schon merklich befriedigender als im Herbst 1805, doch kam es bald zu einem Bruch mit Baron Braun (siehe Abschnitt: Braun), und Beethoven begehrte in heftiger Weise die Partitur zurück. Im Mai 1809 wurde indes der „Fidelio“ wieder einstudiert, doch unterblieb die Aufführung der unruhigen Zeiten wegen (anno 9!) Geusaus „Geschichte von Wien“ (VI, S. 119) sagt zum 10. und 11. Mai: „Früh war noch fürs Burgtheater die deutsche Oper Leonore angeschlagen, später ward aber der Zettel wieder abgerissen. Auch erschien keine Wiener Zeitung.“ Erst 1814 ging man ernstlich an die Wiederbelebung der Beethovenschen Oper. Beethoven notierte sich: „Die Oper Fidelio vom März bis 15. Mai neu geschrieben und verbessert“ (Fischh. Hs.). Treitschke veränderte den Text, Beethoven verstand sich zu einigen Zugeständnissen und schrieb eine vierte Ouvertüre, es war die in E-dur, die nun freilich für ihre

beabsichtigte erste Aufführung von 1814 nicht rechtzeitig fertig wurde, obwohl der Meister die letzte Nacht in fieberhafter Arbeit bei der Sache war. Man mußte eine andere Ouvertüre von Beethoven einschieben. 1814 war der Erfolg der Oper, diese nun schon in dritter Fassung und mit neuer Besetzung (Th.-R. III, S. 426), schon unverkennbar, noch mehr bei den Wiederaufführungen von 1822 mit Wilhelmine Schröder als Fidelio (Th.-R. IV, S. 314f.). Und seither gehört der „Fidelio“ zum bleibenden Posten im Spielplan aller großen Opern. Schon 1815 am 4. September ging der „Fidelio“ in Weimar über die Bühne, der auch später dort mehrmals gegeben wurde (vgl. W. Bode, „Die Tonkunst in Goethes Leben“ II, S. 136). In Prag veranlaßte C. M. v. Weber eine Aufführung am 21. November 1814. („Ich habe den 21. Fidelio von Beethoven gegeben, der trefflich ging, es sind wahrhaft große Sachen in der Musik, aber sie verstehens nicht — man möchte des Teufels werden! Kasperl, das ist das wahre für sie.“ Nach L. Nohl, „Musikerbriefe“ S. 243, Brief vom 1. Dezember 1814.) Über die „Fidelio“-Partitur, die 1814 nach Praggesendet worden war, berichtet E. Rychnowsky in „Deutsche Arbeit“ Bd. VI, Heft 4, S. 270. Dazu auch Frimmel, „Beethovenjahrbuch“ II, S. 359. In Berlin war die Oper durch Beethoven angeboten worden, am 11. Oktober 1815 war die erste Berliner Aufführung (siehe bei: Brühl und vgl. „Die Musik“ III. Bd., Heft 12, S. 433f.; „Allgemeine Musikzeitung“, Leipzig 1815, XVII. Jahr, S. 398, 413, 429ff.; Bäuerles „Theater-Zeitung“ 1844, 4. Mai Nr. 108; L. v. Sonnleithner, „Noch ein Wort über die Oper Fidelio“; Ludwig Geiger, „Clemens Brentano und Beethoven“ in Beilage zur „Münchener allgem. Ztg.“ 29. Nov. 1890, und Ign. Schwarz in der Zeitschrift „Der Merker“ Jahr III, Heft 3; Kalischer, „Beethoven und Berlin“, und Wilh. Widmann in „Deutsche Bühne“, Berlin 3. Januar 1921). In Paris wurde der „Fidelio“ erst nach Beethovens Tod, 1829, den Musikfreunden vorgeführt (vgl. W. Lenz, „Beethoven, eine Kunststudie“; Schindler, „Beethoven in Paris“, und die entsprechenden Stellen in Schindlers „Beethovenbiographie“ seit der zweiten Auflage; „Berliner Tageblatt“, 29. Dezember 1898, Notiz „Beethoven in Paris“).

Die Handlung des „Fidelio“ ist aus geradezu ungezählten Textbüchern und aus vielen Beethovenschriften so bekannt, daß sie nicht wieder erzählt zu werden braucht. (Zur Entwicklungsgeschichte des Werkes wurde schon einige Literatur angedeutet, doch hebe ich hervor: Otto Jahn, „Vorwort zum vollständigen Klavierauszug der zweiten Leonore [Leipzig 1851]; Ricordis „Beethovenalbum“ S. 5ff.; Erich Prieger, „Vorrede zum Klavierauszug des [ersten] Fidelio“ [1905], auch in einer



Sonderausgabe gedruckt [1906] und Max Chops Heft in der Universalbibliothek Nr. 5124 vom Oktober 1909.)

Die alten Stimmen aus den Musikzeitzungen sind verarbeitet bei Thayer, Deiters und Riemann. Immer wieder hat man nach den alten Büchern von Schindler, Seyfried, Wegeler-Ries und G. v. Breuning zu greifen. Beachtenswert Schindlers Brief an Schotts vom 29. September 1827 und Rud. Bunge, „Fidelio nach den persönlichen Mitteilungen des Herrn Professors Jos. Röckel“ in „Gartenlaube“ 1868, seither mehrmals nachgedruckt.

Was Friedrich Treitschke über „Fidelio“ sagte, wurde zuerst benutzt bei Ludw. Nohl, „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen“ und danach noch von vielen anderen. Weniger beachtet A. Wendt in der „Allgemeinen Musikzeitung“ (1815) und „Orpheus“, musikal. Taschenbuch 1844, sowie Ad. Bäuerles „Theater-Zeitung“ von 1843 und 1844. —

Das Partiturexemplar des „Fidelio“ in Mitau vom 29. Juli 1816 ist besprochen bei L. Nohl, „Beethoven, Liszt und Wagner“ (S. 107). — Im Laufe der jüngsten Zeit: „Karlsruher Tageblatt“, 5. Dezember 1920, Wilh. Zentner, „Zur Textgeschichte von Beethovens Fidelio“, und Wilhelm Altmann, „Leonore oder Fidelio“, in „Die Post“, 11. Dezember 1920. Hermann W. v. Waltershausen, „Das Ethos im Fidelio“, in „Münchener Neueste Nachrichten“, 30. Oktober 1920.

Neben den angedeuteten Schriften kommt die besondere Literatur über die „Leonoren“-Ouvertüren und deren Reihenfolge in Betracht, so Schindler I, S. 124 ff., W. v. Lenz, „Kritischer Katalog“ III. Teil, 2. Periode, S. 151 ff., Nottebohm, „Beethoveniana“ I, S. 71, Albert Levinsohn in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ 1882 Nr. 50 und derselbe in der „Vierteljahrsschrift für Musikfreunde“ IX, 1893. Alfr. Chr. Kalischer, „Die Anzahl der Leonore- (Fidelio-) Ouvertüren Beethovens“, in Sonntagsbeilage der „Vossischen Zeitung“ 1890 Nr. 23 zu Nr. 261. Robert Schumann schrieb mehrmals über die „Leonoren“-Ouvertüren, wobei er an der alten Reihenfolge festhielt, wogegen Kreisig, der „Schumanns gesammelte Schriften“ neu herausgegeben hat, folgende Reihenfolge einhalten will: Nr. 1 sei 1807, Nr. 2 aber schon 1805, Nr. 3 1806 und Nr. 4 erst 1814 entstanden. Die Entstehungszeit der E-Dur-Ouvertüre Nr. 4 ist ja nicht strittig. Über die übrige Reihe könnte man uneins werden. Verschiedene Musikführer vertreten verschiedene Standpunkte. 1920 erschien in der großen Beethovennummer der „Münchener Neuesten Nachrichten“ (vom 30. Oktober) ein Aufsatz von Wilhelm Altmann, „Zu Beethovens Leonorenouvertüren“, desselben „Zu Beet-

hovens Fidelio und dessen Melusine“ („Die Musik“ Bd. III), und in neuester Zeit Arbeiten von Braunstein und Dr. Wilh. Lütge, die jetzt (Juni 1926) im Erscheinen begriffen sind. A. Schmitz, „Unbekannte Skizzen von Beethoven“ (Bonn, Verein Beethovenhaus, 1924) S. 8.

**Finta.** Vier jugendliche Töchter des ungarischen Obersten, dann Generalmajors Josef v. Finta (etwa 1734—1802) und seiner zweiten Gemahlin Elisabeth Gräfin v. Brunsvik gehörten zum heiteren Kreise, der sich in Wien und auf den Brunsvikschen Schlössern um 1800 zusammenfand. A. de Hevesy hat diese Gesellschaft, die von der älteren Literatur übersehen ist, in Beethovens Lebensgeschichte eingeführt (vgl. „Les petites amies de Beethoven“, 1910). Dem Leben Jos. v. Fintas bin ich selbst nachgegangen. Über ihn gibt zunächst der „Österreichische Militär-almanach“ Auskunft. Seit 1790 kommt er in diesem Nachschlagebuch als Generalmajor vor. Er wohnte gegen 1800 in Wien. 1804 (nachschiebend) verschwindet er aus dem Almanach. Genauere Nachrichten wurden mir von Herrn Oberst Eberl im österreichischen Kriegsministerium in liebenswürdiger Weise 1912 zur Verfügung gestellt, und zwar aus dem Kriegsarchiv selbst, aus dem Haus-, Hof- und Staatsarchiv und dem Hofkammerarchiv. Danach wäre Jos. v. Finta vermutlich zu Kiß-Falud im Eisenburger Komitat um 1734 geboren. 1756 trat er („katholisch, ledig“) als Kornet bei den Husaren ein. Dann wurde er rasch zu höheren Stufen befördert. 1761 heiratete er als Premierwachtmeister der ungarischen adeligen Leibgarde und überdies als Rittmeister eine ungarische Gutsbesitzers-tochter Eva Krajnik. Diese starb schon 1768 kinderlos. Bald erhielt Finta, damals schon Oberstleutnant, die Erlaubnis zu einer zweiten Ehe, und zwar zu der mit Gräfin Elisabeth Brunsvik. Die Vermählung fand 1770 statt. Dieser Ehe entstammten fünf Töchter, deren erste, 1772 geboren, schon 1787 starb. Die weiteren Töchter waren Antonia Vicentina, geb. 1773, Maria Josefa Anastasia Susanna, geb. 1774, Maria Theresia Josefa Antonia, geb. 1777, und Beatrix Josefa Antonia, geb. 1778. 1790 erfolgte die Ernennung Fintas zum Generalmajor, die mit der Versetzung in den Ruhestand zusammenfiel. Besondere Mittel scheinen nicht vorhanden gewesen zu sein, da 1795 und 1796 Rechnungen eingeklagt wurden, und zwar vom Wiener Arzt Dr. Andreas Stift und vom Schneider Rogatsch. 1798 übersiedelte Finta ins Eisenburger Komitat. 1802 verstarb er, wie es scheint, ebendort. Seine Witwe El. Gräfin v. Brunsvik starb 1805, und so waren denn die vier Töchter doppelte Waisen. Weiteres war aus den Archiven nicht zu erfragen, aber die Brunsvikschen Familienpapiere geben manche Andeutung. So war man noch im Frühling 1802 gesell-

schaftlich sehr anregend im nordungarischen Bad Pistyan (Pöstyen) mit Brunsviks (wohl auch mit Beethoven) zusammen. 1800 kamen sie vor im Kreise des kunstliebenden Grafen Jos. Brunsvik zu Korompa und Ofen (Hevesi a. a. O., S. 23, 28, 41). Die Freudigkeit der Mädchen mag bald gedämpft worden sein durch das Ableben der Eltern und die Beschränktheit der Mittel. Den weiteren Schicksalen der Fintas wird an dieser Stelle nicht nachgegangen, da sie für das Beethovenhandbuch nicht von Belang sind.

**Fische** waren eine Lieblingsspeise des Meisters und werden gelegentlich eigens erwähnt. Man kennt die Namen einiger Fischhändlerinnen, bei denen Beethoven zu kaufen pflegte (siehe bei: Jonas und: Therese Ernest). Ganz ausdrücklich bekennt er sich zur Fischliebhaberei dem Engländer Stumpff gegenüber 1824 in Baden (Siehe oben S. 129).

**Fischenich**, Bartolomäus Ludwig, Rechtsgelehrter. Aus dem Kreise Beethovenscher Bekannter in Bonn. Fischenich war zu seiner Studentenzeit in Jena mit Friedrich Schiller nahe bekannt und kam zu diesem ins Haus. (Schiller war im Sommer 1780 außerordentlicher Professor an der Universität Jena geworden.) Ein Brief Fischenichs an Charlotte Schiller vom 26. Januar 1793 nimmt auf Beethoven Bezug. Fischenich schreibt: „Ich lege Ihnen eine Composition der Feuerfarbe bei und wünsche Ihr Urtheil darüber zu vernehmen. Sie ist von einem hiesigen jungen Mann, dessen musikalische Talente allgemein angerühmt werden, und den nun der Churfürst nach Wien zu Haydn geschickt hat. Er wird auch Schillers Freude, und zwar jede Strophe bearbeiten. Ich erwarte Etwas vollkommenes, denn so viel ich ihn kenne, ist er ganz für das Große und Erhabene. Haydn hat hierher berichtet, er würde ihm große Opern aufgeben und bald aufhören müssen zu componieren. Sonst gibt er sich nicht mit solchen Kleinigkeiten ab, wie die Beilage ist, die er nur auf Ersuchen einer Dame verfertigt hat...“ Charlotte antwortete am 11. Februar, also verhältnismäßig bald: „Die Komposition der Feuerfarbe ist sehr gut; ich verspreche mir viel von dem Künstler und freue mich, daß er die Freude komponiert...“ Mit Beethoven kam Fischenich unter anderm zusammen im „Zehrgarten der Witwe Koch“, deren Hauptgästeschon bei Wegeler („Notizen“ S. 57f.) aufgezählt sind. Fischenich war unter den angesehenen Besuchern des Zehrgartens, wozu Wegeler einschaltet „der nachherige Staatsrath“. (Außer Wegeler auch Th.-R. I, S. 278, 301 ff. und neuestens L. Schiedermaier, „Der junge Beethoven“ [1925] nach Register.)

**Fischersche Handschrift**, gegenwärtig im Besitz des Vereins Beethovenhaus zu Bonn. Reichhaltige, wichtige Quelle für Beethovens Jugendzeit. Sie gibt die Erinnerungen an die Familie Beethoven

wieder, wie sie sich bei Cäcilia Fischer (geb. 1762) und ihrem Bruder Gottfried (geb. 1780), den Kindern des Bonner Bäckermeisters Theodor Fischer, erhalten haben. Dem alten Bäckermeister gehörte jenes Haus in der Rheingasse, in welchem Beethovens jahrelang gewohnt haben, und das irrtümlicherweise für Beethovens Geburtshaus angesehen wurde. Gottfried Fischer begann seine Aufschreibungen 1838, als der erste Anlauf zu ernster Beethovenforschung geschah, und als man von vielen Seiten in Fischers Haus nach den Erinnerungen an Beethoven fragte. — Die Fischerschen Aufschreibungen sind in der schlichten, unbeholfenen Weise eines ungebildeten, aber gewissenhaften Mannes gehalten. Sie sind wenig geordnet, bringen Wiederholungen und viel Nebensächliches, enthalten aber wertvolle, zuverlässige Anhaltspunkte, die zumeist durch spätere ausgedehnte Urkundenforschung ihre Bestätigung gefunden haben. (Bei Th.-R. Bd. I, Anhang VII, ist die Handschrift fast in Gänze wiedergegeben.)

Sogenannt **Fischhoffsche** Handschrift der Berliner Bibliothek. Ist von einem oder mehreren Unbekannten gesammelt und vom Wiener Musiker Jos. Fischhoff zusammengestellt und enthält tagebuchartige Notizen, Kopien nach Beethovenschen Aufschreibungen. Nach W. Altmanns, „Die Musikabteilung der preußischen Staatsbibliothek in Berlin“ kam diese wertvolle Sammlung 1859 in die Königl. Bibliothek nicht unmittelbar aus Fischhoffs Nachlaß, sondern auf dem Umweg über den Berliner Musikalienhändler Julius Friedmann. (Vgl. „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ und Donaths „Kunstwanderer“ 1920, sowie „Bibliotheca Beethoveniana“, 2. Aufl., S. 69. Ausgenützt besonders durch Ludwig Nohl in seinen verschiedenen Arbeiten über Beethoven, dann auch bei Th.-R. und in Alb. Leitzmann, „Beethovens persönliche Aufzeichnungen“, sowie in desselben „L. v. Beethoven“ Bd. II.)

**Förster**, Emanuel Aloys (geb. in Österr.-Schlesien zu Niedersteina bei Glatz 1748, gest. zu Wien 12. November 1823). Bedeutender Musiker, bei dem der junge Beethoven bald nach seiner Ankunft in Wien oft verkehrte, und den er so sehr schätzte, daß er wiederholt junge Musiker an diesen Förster als Lehrer anwies. Der Beginn der Bekanntschaft ist ins Haus des Fürsten Lichnowski zu versetzen, wie sich das schon aus der Erwähnung Försters bei Wegelers „Notizen“ annehmen läßt. Bei Försters wurde besonders das Quartettspiel gepflegt, doch spielte der alte Förster auch Klavier, für welches Instrument er auch komponierte. So schrieb er auch einen Beitrag für Starkes „Wiener Pianoforte-Schule“. Förster wurde auf Beethovens Anraten Lehrer des Grafen (später Fürsten) Andr. Cyr. Rasumowsky, wie der Sohn

noch dem Beethovenforscher Thayer mitteilen konnte (Th.-R. II, S. 184). Der Sohn erhielt durch Beethoven 1802 einigen Unterricht. Die Tochter heiratete einen Conte Contin de Castel-Seprio, meines Wissens einen Kunstfreund aus Venedig, wodurch Förstersche Handschriften in die Lagunenstadt gekommen sind. (Förster und dessen Musikleistungen werden in neuerer Zeit mehr als früher beachtet, wie aus folgenden Schriften hervorgeht, von denen zwei von der Internationalen Musikgesellschaft veröffentlicht wurden, und zwar Karl Weigl, „E. A. Förster“ im VI. Jahrgang der „Sammelbände“ und ein Aufsatz von Fr. Ludwig im X. Jahrgang der „Zeitschrift“. Zu nennen auch Dr. Hans Jos. Wedig in Bd. II der „Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn“, 1922, S. 9.) Die „Erinnerungen“ des kleinen Förster sind erwähnenswert. Danach muß Beethoven aus seiner Wohnung im tiefen Graben verhältnismäßig bald in ein Haus auf dem Petersplatz gezogen sein. Im Stockwerk über Beethovens Wohnung waren Försters eingemietet, und der kaum sechsjährige junge Förster mußte oft um 6 Uhr morgens aufstehen und die kalten Stufen zu Beethovens Wohnung hinabgehen. Der Unterricht sei aus freien Stücken erteilt worden. Beethoven hat den Kleinen auf die Finger geschlagen (Th.-R. II, S. 338). Nach den Erinnerungen des jungen Förster hat Beethoven im zweiten Stock jenes Hauses auf dem Petersplatz gewohnt. (Siehe bei: Lichnowski und; Starke.)

**Forray**, Freiherr v. (siehe bei: Brunsvik).

**Forti**, Anton, Hofopernsänger (geb. Wien 1790, gest. ebendort 1859). War anfangs Violinspieler, dann Kammersänger beim Fürsten Esterhazy in Eisenstadt, schließlich in Wien an der Hofoper (C. v. Wurzbach, „Biogr. Lexikon“ Bd. IV und XI). Forti und dessen Frau gehörten zu Beethovens persönlichen Bekannten. Er sang wiederholt den Pizarro im „Fidelio“, auch den Führer des Volkes in der Kantate: „Der glorreiche Augenblick“. Den Pizarro sang er 1814 und 1822. Für dieselbe Rolle war er auch 1824 vorgeschlagen. Aus Tomascheks Mitteilungen geht hervor, daß er mit Beethoven in einem ungenannten Weinhouse über eine fremde Oper, „Die beiden Kalifen“, sprach, in welcher Forti und Weinmüller gesungen hatten. Ein Blättchen Beethovens an Forti, das offenbar eine Sendung des Klavierauszugs aus „Fidelio“ begleitete, ist bei Kalischer in der Berliner Gesamtausgabe der Briefe gedruckt. 1823 hat Forti Kenntnis genommen von Grillparzers Text zur „Melusine“. — Ein Bildnis Fortis, und zwar der Steindruck von Lanzedelli, war 1920 im Wiener Rathaus ausgestellt.

(Vgl. Tomaschek in „Libussa“, siehe bei: Tomaschek, Th.-R. III, S. 436f., 455, 462; IV S. 314f.; V S. 86, 89. Manches in den Musik-

lexika, z. B. bei Mendel und Reißmann, bei Riemann. Eine Erwähnung in einem Gesprächsheft von 1820. Walter Nohl, „Konv.-Hefte“ I, S. 167.)

**Frank** (Franck) (siehe bei: Gerhardi).

**Franz I.**, Kaiser von Österreich (geb. 1768 zu Florenz, gest. 1835 zu Wien, Sohn Kaiser Leopolds II.). Zur Zeit, als Beethoven in Wien lebte, also Herbst 1792 bis 26. März 1827, war der Kaiser, obwohl überaus musikliebend und selbst musikalisch, durch politische Angelegenheiten ungemein beschäftigt. 1798 war er in dem Konzert, in welchem Haydns „7 Worte“ und eine Eyblersche Symphonie aufgeführt wurden. Beethovens Quintett Op. 16 war auch auf dem Programm, und der Kaiser mag auf Beethoven damals aufmerksam geworden sein. Jedenfalls aber erfuhr er von Beethovens Wirken schon früh durch seine zweite Gattin Maria Theresia. Dieser Kaiserin ist ja das Septett Op. 20 gewidmet, das sofort beliebt und bald berühmt wurde. Maria Theresia starb am 13. April 1807. Ein freundliches Einwirken der Kaiserin ist wohl auch in der Zensurangelegenheit des „Fidelio“ zu bemerken. Zur dritten Gemahlin des Kaisers Franz, zu Maria Ludovica, scheinen keine besonderen Beziehungen sich ergeben zu haben, und Kalischer, der von den genannten Kaiserinnen handelte (im „Frauenkreis“), scheint dabei seine Goethewalze mit der Beethovenwalze verwechselt zu haben. Spricht er doch ausführlich über die Verehrung dieser Kaiserin durch Goethe (sie ist übrigens männiglich bekannt), ohne etwas Brauchbares über Beethoven zutage zu fördern. Wäre es nicht auch unwahrscheinlich, daß nach einer Szene, wie sie von Bettina 1812 dem Fürsten Pückler Muskau berichtet wurde, der Kern der Sache ist ja doch nicht anzufechten, nämlich nach einer auffallenden Unart Beethovens dem österreichischen Hof gegenüber, sich eine besonders enge Beziehung Beethovens zur Kaiserin Maria Ludovica oder gar zu Kaiser Franz entwickelt hätte (bei Th.-R. nahezu im ganzen III. Bd. sind die beiden Kaiserinnen vermengt). Maria Ludovica starb am 7. April 1816 zu Verona. (Siehe den Abschnitt: Maria Ludovica.) Zur Zeit des Wiener Kongresses mußten dem Kaiser Beethovens Riesenerfolge in den großen Konzerten auffallen. Doch gingen irgendwelche Verständigungen durch die Hände des Erzherzogs Rudolf. So muß man denn daran festhalten, daß sich die beiden zwar gekannt haben müssen, daß aber von persönlichen Beziehungen keine Rede sein kann, am allerwenigsten von freundlichen. Man beachte doch, was Baron de Trémont 1809 über dieses Verhältnis vernahm. „Am österreichischen Kaiserhofe galt Beethoven für einen ausgesprochenen Republikaner. Der Hof

protegierte ihn durchaus nicht, wohnte vielmehr niemals der Aufführung irgendeines seiner Werke bei. Wenn diese Äußerung auch nicht wörtlich zu nehmen ist, so weiß man doch nach ähnlichen Fällen, daß der damalige Vater des Vaterlandes die „Republikaner“ am liebsten auf den Spiegelberg nach Brünn bringen ließ. Kaiser Franz ließ sich gelegentlich einen Geheimbericht über Beethovens Verhältnisse vorlegen. Davon ist mehreres aus der Kongreßzeit bekannt. Am 20. Juni 1820 wurde ein solcher Bericht durch Sedlnitzky dem Kaiser vorgelegt. Es handelte sich um den Neffen, der damals bei Blöchlinger erzogen wurde“ („N.fr. Presse“ 25. Dezember 1907). Dann kam noch die gut beglaubigte Begebenheit von der taunassen Wiese bei der Weilburg in Baden, wo Beethovens schroffer Unabhängigkeitssinn wieder zu einer Flegellei ausartete. (Die kaiserliche Familie mußte ins nasse Gras treten, um dem Komponisten auszuweichen, der sich keineswegs bewußt war, daß nicht er, sondern der Kaiser Eigentümer der Wiese war.) Wen soll es da wundernehmen, daß von „oben“ her keinerlei Freundslichkeiten an Beethoven verabreicht wurden? (Von Bedeutung sind Schindlers Mitteilungen [II, S. 26f.]. Vgl. auch Fournier, „Die Geheimpolizei auf dem Wiener Kongreß“ [1913]. Sicher sind viele republikanische Äußerungen Beethovens in den Gesprächsheften vom vorsichtigen Schindler vernichtet worden. In der Odyssee strich Beethoven dreimal an: „... da sonst der Mächtigen Brauch ist, daß sie einige Menschen verfolgen und andere hervorziehen...“ Muß man da nicht an den Kaiser Franz denken?)

**Franzensbad** (Franzensbrunn). Dorthin ging Beethoven von Teplitz aus 1812 vorübergehend zur Kur. („Beethovenforschung“ 1925, Lieferung X und die dort genannten Schriften.)

**Frauen.** Eigentümlich, wie der ganze Mann, ist sein Verhältnis zum weiblichen Geschlecht. Als Jüngling und noch das Mannesalter hindurch war er leicht entflammt und dies sogar heftig, auch wenn er sich's nicht merken ließ. Aber eine tiefgehende Neigung von langer Dauer ist niemals nachzuweisen. Der Ausspruch in den Notizen von Wegeler & Ries (S. 42), „Beethoven war nie ohne eine Liebe und meistens von ihr in hohem Grade ergriffen“, traf offenbar den Nagel auf den Kopf. „In Wien“ (so sagte Wegeler), „wenigstens solange ich da lebte, war Beethoven immer in Liebesverhältnissen und hatte mitunter Eroberungen gemacht, die manchem Adonis, wo nicht unmöglich, doch sehr schwer geworden wären.“ In jener Zeit waren nach Wegeler die angebeteten Damen meist höheren Ranges. Nach Otto Jahn erzählten dasselbe auch andere ehemalige Freunde Beethovens, z. B. Dr. Bertolini: „Beethoven hatte gewöhnlich eine Flamme:

die Guicciardi, Frau v. Frank, Bettine Brentano.“ Er sei namentlich für die Reize anmutiger, aber schwächerer Frauen nicht unempfänglich gewesen. Der alte Freund Dolezalek äußerte sich in demselben Sinne und fügte hinzu, daß man Beethoven „nie anmerkte, wenn er verliebt war“. Die angedeuteten Verhältnisse waren gewiß nicht alle gleichwertig aufzufassen. Manche, die in den „Frauenkreis“ Beethovens aufgenommen sind, scheiden entweder aus oder bleiben als unsichere Behauptungen in der Forschung zurück. Beachtenswert ist Wegelers Mitteilung („Notizen“ S. 42): „Seine und Stephan v. Breunings erste Liebe war Fräulein Jeanette d'Honrath aus Köln . . ., die oft einige Wochen in der v. Breuningschen Familie in Bonn zubrachte. Sie war eine schöne, lebhafte Blondine, von gefälliger Bildung und freundlicher Gesinnung, welche viele Freude an Musik und eine angenehme Stimme hatte. So neckte sie unsern Freund mehrmals durch den Vortrag eines damals bekannten Liedes:

Mich heute noch von dir zu trennen,  
Und dieses nicht verhindern können,  
Ist zu empfindlich für mein Herz!

Denn der begünstigte Nebenbuhler war der österreichische Werbehauptmann in Köln, Carl Greth, welcher die d'Honrath heiratete und als Feldmarschall-Lieutenant, Inhaber des Infanterie-Regiments Nr. 23, Commandant von Temesvar etc., den 15. Oktober 1827 starb.“ Wegeler fährt fort: „Darauf folgte die liebevollste Zuneigung zu einer schönen und artigen Fräulein v. W., von welcher Werther-Liebe Bernhard Romberg mir vor drei Jahren noch Anekdoten erzählte.“ Diese junge Dame war Fräulein v. Westerholt. Weniger ins Fach der Liebe als in das der Freundschaft gehört das Verhältnis zu Eleonore v. Breuning, der Schwester Steffens. Neuestens hat L. Schiedermair in dem Buch „Der junge Beethoven“ wertvolle Mitteilungen über Eleonore v. Breuning veröffentlicht. Die Liebe zu Babette Koch, der reizenden Tochter von „Wittib Koch“ im Zehrgarten zu Bonn, blieb von weiblicher Seite unerwidert (siehe bei: Koch), und Magdalena Willmann, um deren Hand er später in Wien anhielt, gab ihm einen Korb. Wie in den früheren Fällen tröstete er sich bald. Das Werthertum, auf das Wegeler anspielte, war also der Natur Beethovens nicht angemessen. Man darf sich den jungen Meister nicht entfernt als schmach tenden Liebhaber vorstellen, der ganz in seiner Schwärmerei für eine Einzige aufging, vielmehr als einen anfallsweise Begeisterten, der bald durch Geist, noch mehr aber durch wohlgeformte Körper, weibliche Anmut und Jugend angeregt wurde, durch „Schönheit“, wie sich die



Zeitgenossen und noch viele andere bis heute ausdrücken. Dabei müssen wir uns freilich gegenwärtig halten, daß die „Schönheit“ kein Merkmal des Objekts sein kann, sondern lediglich gefühlsmäßig im Beschauer oder Beobachter ausgelöst wird. Man weiß es heute, wie grundverschieden die Aussprüche verschiedener Beobachter desselben Objektes sind (vgl. Frimmel, „Zur Kunstphilosophie“ 1909). Wer kann es wissen, wie anderen das „liebe, zauberische Mädchen“ vorgekommen ist, von dem Beethoven um 1800 an Wegeler schrieb. Nach langer Trübsal hatte er diesem Mädchen „wieder einige selige Augenblicke“ zu verdanken gehabt. Es ist keineswegs sicher, wer dieses Mädchen war. Indes läßt sich nach anderen Fällen sicherer Art behaupten, daß eine gewisse Wohlgeformtheit, Regelmäßigkeit des Körperbaues dem Meister sympathisch war, nicht nur bei Frauen, sondern auch bei Männern. Er stand vom Tisch auf, wo sich ein Gast mit Gesichtszügen niedergelassen hatte, die ihm garstig vorkamen. Boldrini und Schuppanzigh in ihrer auffallenden Belebtheit bildeten die fortwährenden Zielscheiben des Beethovenschen Spottes. Am 18. März 1809 schrieb Beethoven an den Freund Gleichenstein, er möge ihm in Freiburg eine Frau suchen, „Schön aber muß sie seyn, nichts als schönes, kann ich nicht lieben, sonst müßte ich mich selbst lieben . . .“. Es ist ja klar, was Beethoven meint, trotz der gewohnten flüchtigen, unklaren Ausdrucksweise. Beethoven war eine sinnlich angelegte Natur, und Thayer hat hierüber die richtigen Andeutungen gemacht (schon in der ersten Auflage seines „Beethoven“). Seyfried (Anhang S. 13) behauptet: Beethoven war „nie in einem Liebesverhältnis“. Das muß ein Mißverständnis sein, oder der Bericht-erstatte meint wohl: Beethoven habe nie in einem Konkubinat gelebt, denn die Stelle beginnt so: „Beethoven war nie verheiratet.“ Das ist ja sicher, aber noch sehr weit entfernt von der geradewegs heiligen Keuschheit, die dem Meister von Alois Weissenbach und anderen, auch von J. Sporschill, angedichtet wird. Die Gesprächshefte belehren uns darüber, was man von dieser Keuschheit zu halten hat. Als die Menschlichkeit Beethovens in den Dingen der Liebe nach und nach bekannt geworden war, äußerte Joh. Brahms einmal (mir gegenüber gesprächsweise), wie er sich nunmehr weniger an den Menschen Beethoven halte als an den Musiker, seitdem er tiefer in Beethovens Leben eingedrungen sei. Und es ist in der Tat wohl das beste, die hohe Begeisterung Beethovens für die Kunst und sein bewunderungswürdiges Schaffen und Können von seinem menschlichen Treiben gesondert zu betrachten. Beide gehen aber untrennbar nebeneinander und haben sich gewiß gegenseitig beeinflußt, auch wenn nur große

Zusammenhänge erkennbar sind. So haben z. B. Frauen, die im Sinne des Beethovenschen Geschmacks „schön“ waren, sicher anregend auf das künstlerische Schaffen gewirkt. Die Widmungen vieler Werke geben dafür genügende Andeutungen, ja Beweise ab, so dunkel auch oft die psychologischen Zusammenhänge sein mögen. In die Fürstin Odeschalchi (Anna Luise Babette, geborene Komtesse Keglevich) war Beethoven, wenn Czerny recht behält, ernstlich verliebt, und dieser Dame sind hervorragende Kompositionen gewidmet, darunter die Klaviersonate Op. 7. Diese Sonate soll auch eine Zeitlang „die verliebte“ geheißen haben. An das Klavierkonzert Op. 15 und an die berühmten Variationen Op. 34 sei erinnert. Jedenfalls ging auch die Leidenschaft für die „Unsterbliche Geliebte“, diese mag geheißen haben wie sie will, ziemlich tief. Aber durchschnittlich beruhigten sich die Liebeswellen des Meisters verhältnismäßig rasch, ob man nun an Giulietta Guicciardi, an Josephine oder an Therese Bruns-vik denkt, oder gar an eine sonstige Dame aus diesem Kreise. Das verliebte Zwischenspiel mit Therese Malfatti dauerte nicht lange. Was Bettina über Beethovens Leidenschaft zu ihr selbst mitgeteilt hat, bestand sicher mehr in Bettinens Einbildung als in Beethovens Fühlen. Diese Leidenschaft war sicher bedeutend kühler als die für die Gräfin Erdödy und Baronin Ertmann (den meisten der genannten Frauengestalten sind einzelne Abschnitte des Handbuchs gewidmet).

Den hochstehenden Damen, drei Kaiserinnen, mehreren Fürstinnen, Gräfinnen gegenüber erzeugte Beethoven sich kühler als den Frauen gleichen Ranges. Niemals aber war er unterwürfig, auch wenn die Widmungen vieler Werke etwas devot aussehen. Die Verleger mögen dabei auch ein Wort mitgesprochen haben. Die Fürstin Christiane Lichnowski (eine geborene Gräfin Thun) war nach Schindlers Mitteilung dem jungen Meister eine „zweite Mutter“ und hat jedenfalls in der Zeit etwa von 1800—1805 große Bedeutung für Beethovens Privatleben. Ihr sind, nebenbei bemerkt, gewidmet die Cellovariationen über das erhabene Händelsche Thema aus „Judas Maccabäus“ und der Klavierauszug aus der „Prometheus“-Musik. (Die Bungeschen Phantastereien über die Fürstin aus „Gartenlaube“ 1868, S. 601 ff. bleiben hier beiseite.) Als Geschenk von der Fürstin hat Beethoven eine wertvolle Standuhr erhalten, die man noch jetzt im Bonner Beethovenmuseum findet. Die Mutter der Fürstin Lichnowski, Gräfin Marie Wilhelmine v. Thun (geb. Gräfin v. Ulfeld), hatte ihre persönliche Lebenswürdigkeit und das Musiktalent an die Tochter vererbt. Nach der Erinnerung der Frau v. Kissow, geb. Bernhard, soll die Gräfin den jungen Meister einmal kniefällig gebeten haben, Klavier zu spielen.

Wenn er auch nicht willfahrt hat, so widmete er der Dame doch das frühe B-Dur-Trio Op. 11 (von 1798).

Zu erwähnen ist noch folgendes: Bei aller leichten Lebensauffassung in den angedeuteten Fragen hatte Beethoven stets eine bestimmte Achtung vor fremden ehelichen Verhältnissen. — Auch wenn er bis ins Gebiet der Frivolität gelegentlich zu scherzen beliebte — die Gesprächshefte sind dafür von besonderem Belang —, bleibt doch immer eine gewisse Moralität erhalten. Die sonderbaren Schwägerinnen, die Gemahlinnen des Bruders Karl und Johann, vermögen ihm nur Unwillen und Verachtung wachzurufen; nicht, daß er sich je auf ihre Stufe herabgelassen hätte. Und was nicht zuletzt festzustellen ist, bleibt die Tatsache, daß Beethoven niemals durch Liebe und Liebeleien seiner edlen Kunst auf lange entfremdet worden wäre.

(Beethovens Verhältnis zu den Frauen hat oftmals zu feuilletonistischen Versuchen Anlaß gegeben. Viel wichtiger als diese sind die quellenmäßig belegten Erörterungen bei Thayer, besonders Th.-R. I passim, II, S. 132ff. und 298ff. Ferner L. Nohl, „Eine stille Liebe zu Beethoven“. La Mara, „Klassisches und Romantisches“ ist ein Buch, das mit großer Vorsicht zu genießen und größtenteils überholt ist. A. Chr. Kalischer veröffentlichte 1892 viele einschlägige, zum Teil eingehende Studien in der „Neuen Berliner Musikzeitung“ und 1893 in Westermanns „Illustrierten Monatsheften“. Das Zusammengehörige wurde zum Teil von Kalischer selbst und dann nach Kalischers Ableben von Dr. Leopold Hirschberg in Berlin bei Schuster & Löffler herausgegeben als „Beethovens Frauenkreis“ in zwei Bänden, siehe auch Kerst, „Erinnerungen“ nach Register. Vgl. auch die Abschnitte: Keglevich: Koch: Unsterbliche Geliebte: Magdalena Willmann.)

**Frech**, Hauptmann in Rastadt, dann Beamter des Oberstjägermeisteramtes in Wien. Freund Gleichensteins und Bekannter St. v. Breunings (nach gütiger alter Mitteilung des Fräulein Marianne v. Frech). Kommt vor als holzliefernder Bekannter in mehreren Briefen Beethovens an Gleichenstein (von 1809), in denen der Meister den Wortwitz mit „Seine Frechheit“ glänzen läßt. Diese Briefe schon bei L. Nohl in Westermanns „Illustrierten Monatsheften“ von 1865, bei Th.-R. III, S. 119, und in den neueren Briefsammlungen. Bei Frech hat sich ein Briefchen Beethovens an den Grafen Moritz Lichnowsky erhalten (abgedruckt in „Montagsrevue“ Wien, 12. November 1900, Frimmel).

**Freimaurerei.** Daß Beethoven Freimaurer gewesen, ist möglich, aber nicht sicher. Die Behauptung von Beethovens Freimaurerei geht auf eine vielleicht mißverstandene Stelle im Brief an Wegeler vom 2. Mai

1810 zurück. Beethoven schrieb unter anderem: „... Man sagt mir, daß Du in euren Freimaurerlogen ein Lied von mir singst, vermutlich in E-Dur und was ich selbst nicht habe, ich verspreche Dir's drei- und vierfältig auf eine andere Art zu ersetzen...“ („Notizen“ S. 47f. und 67). Die Anmerkung Wegelers dazu sagt: „Beethoven ist hier im Irrthum; es war nicht ein eigenes (wohl Druckfehler für: eigens) von ihm componiertes Lied, was er nicht mehr hatte, sondern nur ein anderer dem Opferlied von Matthisson unterlegter Text. Gleiches unternahm ich bei dem von ihm sehr früh componierten Lied: Wer ist ein freier Mann. Ich erlaube mir, diesen Text im Anhang zuzusetzen.“ Im Anhang ist nun vollständig abgedruckt „Unterlegter Text zu Beethovens Composition des Opferliedes von Matthison“: „Bei der Aufnahme eines Maurers', „Das Werk beginnet! Heil'ge Glut Erhebe froh des Neulings Muth...“ Dann folgt noch „Unterlegter Text zum Lied: Wer ist ein freier Mann?“, „Maurerfragen“, „Chor: Was ist des Maurers Ziel?“ Betrachtet man diese Mittheilungen Wegelers genau, so fällt auf, daß die erwähnten Beethovenschen Arbeiten ursprünglich nicht mit Freimaurerei zusammenhängen, daß aber allerdings Freund Wegeler offenbar Freimaurer in den Rheinlanden gewesen. Auch ist zu beachten, daß Beethoven in Wien über die Freimaurerlogen am Rhein irgendwie unterrichtet war, sei es durch Zufall oder durch einen Ordensbruder. In diesem Fall wäre also Beethoven selbst im Orden gewesen. Thayer nimmt dies, freilich ohne zwingenden Beweis, als eine „Tatsache“ hin (Th.-R. III, S. 197 und 210). Ich will die Sache nur melden, ohne Beweis oder Gegenbeweis liefern zu können. Bei Schindlers erstem Besuch wurde ein Händedruck gewechselt, der vielleicht Freimaurerzeichen gewesen, aber auch anderes bedeutet haben kann. „Ein Händedruck besagte das weitere“, schreibt Schindler. Beachten wir, daß Beethoven Schindlern auch „Samothracier“ nannte, also einen in die samothrazischen Mythen Eingeweihten. Man erinnere sich auch daran, daß im Verzeichnis der Werke Neefes vorkommt: „Freimaurerlied unter dem Namen Fenee.“

**Freudenberg**, Karl Gottlieb (geb. zu Sigda in Schlesien 1797, gest. 1869 wohl in Breslau). Musiker, hauptsächlich Organist, ausgebildet in Berlin bei B. Klein. Hauptsächlich in Breslau tätig. Im Juni 1825 reiste er von Breslau ab. Auf seiner damals begonnenen Reise kam er auch nach Wien und zu Beethoven, mit dem er über Orgeln und Orgelspieler sprach. (Siehe bei: Orgelspiel. Die Daten zu Freudenberg's Leben nach den Angaben des bekannten Musikers Karl Lüstner.)

**Friedlowsky**, Josef. Namhafter Wiener Klarinetist (geb. 1775 nach

Schindler), der von Beethoven sehr geschätzt wurde, und von dem sich der Meister genaue Angaben über den Mechanismus der Klarinette erfragte. Ein Briefchen Beethovens an Friedlowsky ist vor kurzem ausgetauscht worden in C. E. Henricis „Autographenkatalog“ Nr. CIV. Beethoven schreibt die Wohnungsangabe vollständig: „Kanalgasse an der Wien Nr. 84 Zum Sultan 1ter Stock“. In C. F. H. Böckhs Nachschlagebüchern von 1820 f. steht Jos. Friedlowsky verzeichnet als „Lehrer der Klarinette bey der Gesellschaft der Musikfreunde des öst. Kaiserstaates und Orchestermittglied des k. k. priv. Theaters an der Wien“, Wohnung Kanalgasse 92. 1825 spielte er noch in Beethovens Septett.

(Vgl. Schindler I, S. 35; II, S. 169; Th.-R. II, S. 127; V, S. 274. C. F. Pohl, „Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien“, und R. v. Perger, R. Hirschfeld und E. Mandyczewski, „Geschichte der Gesellschaft der Musikfreunde“.)

**Friedrich Wilhelm III.**, König von Preußen (regierte von 1797—1840). Schon 1796 hatte Beethoven Gelegenheit, als er in Berlin war, mit dem damaligen Kronprinzen bekannt zu werden. Auf dem Wiener Kongreß spielte König Friedrich Wilhelm III. eine der Hauptrollen. Während seiner Anwesenheit in der Donaustadt und aus Anlaß der auffallenden Triumphe Beethovens dürfte die alte Verbindung irgendwie erneuert worden sein. Wenigstens läßt sich annehmen, daß bei Gelegenheit der Vorstellungen Beethovens im Palais Razumowsky und beim Erzherzog Rudolf in der Hofburg Beethovens Anwesenheit in Berlin vom Jahre 1796 zur Sprache gekommen ist. Von diesen Vorstellungen berichtet Schindler. Der preußische Kanzler Hardenberg, übrigens alt und leidend, kommt für irgendwelche Vermittlung nicht in Frage, auch von einer Verbindung mit dem Minister Baron Wilhelm v. Humboldt ist nichts bekannt. Aber es läßt sich annehmen, daß der Königl. Geheimsekretär Duncker, der zur Kongreßzeit mit Beethoven nahe bekannt war, den König nach Wien begleitet hatte. Im „Acte du Congrès de Vienne“, wo nur die Herrscher und ihre Kanzler und Minister aufgezählt sind, kommt Duncker freilich nicht vor, doch hatte Humboldt ein ganzes Gefolge mit sich in Wien, wovon er z. B. in einem Briefe an seine Frau vom 1. Oktober 1814 berichtet. Sogar der Umstand, daß Humboldt im Römischen Kaiser wohnte, wo Beethoven oft verkehrte, kann bei der Verschiedenheit der Naturen nicht dazu herangezogen werden, eine Verbindung anzunehmen. (Siehe auch bei: Duncker, Daß Friedrich Wilhelm III. in der Kongreßliteratur einen wichtigen Platz einnimmt, ist selbstverständlich. Es ist nicht nötig, gerade an dieser Stelle viele einzelne Bücher zu nennen.)

Nicht verschwiegen kann es werden, daß sich Friedrich Wilhelm bei der Bezahlung des großen Festkonzertes 1814 nicht gerade königlich eingestellt hat (20 Dukaten neben den 200 des russischen Kaisers [nach Bursyl]), und von einer besonderen Huldbezeugung ist aus jener Zeit ganz und gar nichts bekannt. Erst nahezu ein Jahrzehnt später läßt sich königliche Teilnahme an Beethovens Werken bestimmt nachweisen. Es war die Zeit der Messeversendung und der Symphoniewidmung an den König. Für die Abschrift der Messe erhielt Beethoven 50 Dukaten, da er einen Orden statt Bezahlung nicht annahm. Die Sendung der Abschrift verzögerte sich, und Beethoven erhielt im August 1824 ein Mahnschreiben. Denn vermutlich der König, sicher aber der Minister Hatzfeld, war schon im Sommer 1823 ungeduldig geworden und, wie es nach einer Eintragung in den Gesprächsheften scheint, sehr aufgebracht, da man zwar die Zahlung geleistet hatte, aber die Messeabschrift nicht sofort erhielt. Die Sache wurde aber bald in glatter Weise beigelegt (vgl. Kalischer, „Beethoven und Berlin“ S. 337ff.). Bei der Widmungsangelegenheit der 9. Symphonie hatte Beethoven, wer weiß es durch wen angeregt, Lust, doch einen Orden anzunehmen. Dr. Spiker aus Berlin schrieb 1826 ins Gesprächsheft: „Der König ist sehr für Sie eingenommen.“ Doch kam es nur zu einem dankenden Kabinettschreiben (vom 25. November 1826), in welchem ein brillantbesetzter Ring in Aussicht gestellt wurde. In Wien erhielt aber Beethoven keinen solchen Ring, sondern etwas Minderwertiges. Diese dunkle Geschichte soll zu keinen Anschuldigungen Anlaß geben, ist aber nicht aus der Welt zu schaffen. Die Widmungsangelegenheit ging durch die Hände des Fürsten Hatzfeld und seiner Beamten. Die Abschrift für Friedrich Wilhelm ist so gut wie sicher in Gläfers Schreibstube hergestellt worden. Eigenhändig von Beethoven ist aber die lange Widmung an den König geschrieben. Seit 1924 in Faksimile veröffentlicht. (Siehe bei: Missa und: Symphonien.)

**Fries**, gräfliche Familie, in deren Glanzzeit auch Beethovens Hochblüte fällt. Der Meister verkehrte im Friesschen Hause, wie die ganze Wiener Kunstwelt oft genug. So kann man aus bestimmten Nachrichten über sein Klavierspiel bei Fries und auch daraus schließen, daß dem Grafen Moritz Fries mehrere hervorragende Werke gewidmet sind, und zwar die Violinsonaten Op. 23 und 24, das Quintett für Streichinstrumente Op. 29 und noch die 7. Symphonie. Die bestimmten Nachrichten sind verknüpft mit der (oft nacherzählten) Begebenheit des Beethovenschen Klavierspiels 1800 bei Fries, zur Zeit, als der Klavierspieler Steibelt mit seinen Tremolos Wind machte (vgl.: Steibelt). Beethoven spielte den Herrn so gründlich nieder, daß

dieser nicht mehr kam, wenn Beethoven zugegen war. Man hat sich diese Begebenheiten vorzustellen im Palais auf dem Josefsplatze, welches der ältere Bruder des Grafen Moritz, Graf Josef (er lebte von 1765—1788), hatte erbauen lassen. Beethoven ist also in der Zeit um 1800 oft durchs Tor mit den Zaunerschen Karyatiden ins Palais eingetreten, ein Tor, das alle kennen, die je in Wien gewesen sind. Im Palais waltete Graf Moritz und seit 1800 seine Gemahlin, die geborene Fürstin Hohenlohe-Waldenburg. Zeitgenössische Quellen wissen von erstaunlichem Aufwand zu erzählen. Graf Moritz war Kunstsammler in großem Stil, wie ehemals sein Bruder, der ihn zum Gesamterben eingesetzt hatte. Aber die Ankäufe beider stellten sich nur allzuoft als unvorsichtige Erwerbungen heraus. Kopien wurden für Originale angesehen und hoch bezahlt. Über die Kunstsammlungen liegen ganze Reihen von Berichten vor. Küttner, Seume, Pückler-Muskau seien in Erinnerung gebracht. Für Beethoven hatte es vielleicht Bedeutung, daß er bei Fries mitten in die klassizistische Kunst hineinkam, die dort besonders geschätzt wurde. Die Verschwendung im gräflichen Haus hatte im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreicht. Zwar waren die Einnahmen von den Gütern, Fabriken und vom Bankhaus Fries & Co. ganz ungeheure, doch merkte man schon gegen 1809 ein Erbleichen des Glanzes. Reichardts „Vertraute Briefe“ sind dafür als Nachrichten von Bedeutung. Es ging wirklich abwärts, und 1815—1819 war das Bankhaus passiv. Mehrere Güter und die meisten Kunstsammlungen mußten an fremden Besitz abgegeben werden. Schon 1810 hatte es einen starken Ruck nach abwärts gegeben, wie Beethoven in dem Briefe vom 24. Juli jenes Jahres an den Erzherzog Rudolf andeutet. Der Sturz war schließlich nicht mehr aufzuhalten. Der Gesellschafter des Grafen im Bankhaus, Mr. Parish, stürzte sich am 28. April 1826 in die Donau. Tags darauf sagte Fries den Konkurs an. Den Fall des Hauses überlebte er nicht lange. Er starb am 26. Dezember 1826 zu Paris, wohin er sich mit seiner zweiten Frau (einer geborenen Fanny Münzenberg) zurückgezogen hatte.

Graf Moritz war eine Person von Gewicht im Rechtsstreit um das Quintett Op. 29 mit Artaria (dazu: Frimmel, „Beethovenjahrbuch“ Bd. I, und Th.-R. Bd. II). Zur Geschichte des Hauses: Graf August Fries, „Die Geschichte des Hauses Fries“ 1884. Die Kunstsammlungen, insbesondere der Gemäldebesitz, sind eingehend behandelt in Frimmel, „Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen“ Bd. I, wo die älteren Schriften genannt sind, einschließlich der Kataloge.

Bezüglich Beethovens ist zu erwähnen, daß 1809 und 1810 die verwinkelten Sendungen von Handschriften und Geld an und von George

Thomson in betreff der irischen, walisischen und schottischen Lieder durch das Bankhaus Fries & Co. besorgt wurden. Carl Holz wollte etwas von einer regelmäßigen Unterstützung wissen, die Beethoven vom Grafen M. Fries bezogen hätte (Th.-R. II, S. 311). Urkundliche Belege dafür sind nicht bekannt geworden, doch war der Graf so wenig Geschäftsmann, daß man Aufschreibungen gar nicht recht erwarten darf.

Graf Moritz gehörte zu den ersten 50 Repräsentanten der neu gegründeten Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, 1812 (vgl. Pohl, „Die Gesellschaft der Musikfreunde“ und R. v. Perger, R. Hirschfeld und E. Mandyczewski, „Geschichte der Gesellschaft“). Graf Fries wird auch beachtet in Ed. Hanslicks „Geschichte des Concertwesens“.

Über die Bildnisse des Grafen Fries gedenke ich eine besondere Studie zu veröffentlichen (vgl. auch Frimmel, „Beethovenstudien“ II).

**Fröhlich**, Joh. Bapt., Pfarrer in Mödling. 1818 hat der Neffe Karl dort des Sommers einigen Unterricht genossen, nur kurze Zeit. Denn es kam bald zu einem Zerwürfnis mit dem Meister selbst. Fröhlich trat damals auf die Seite der Schwägerin Johanna, wie es aus der längen Eingabe Hotschevars ans N. Ö. Landrecht ersichtlich ist. (Th.-R. IV, S. 97 und Anhang III, überdies Frimmel, „Beethovenforschung“ Heft VIII, „Beethoven in Mödling“.) Siehe auch bei: Vormundschaft.

**Fuchs**, Aloys (geb. 1799, gest. 1853), Beamter im Hofkriegsrat. Für die Beethovenforschung von Bedeutung als Musikgelehrter und Sammler, dem man nicht wenige Nachrichten über Beethoven verdankt. Er teilte sie alle dem Forscher Otto Jahn mit, wodurch sie auch an Thayer gelangten. Er veröffentlichte mehreres über Beethoven, z. B. 1845 und 1846 in L. A. Frankls „Sonntagsblättern“ und der „Wiener allgemeinen Musikzeitung“. Ihm verdankt man die erste Zusammenstellung der Bildnisse Beethovens (vgl. Frimmel, „Beethovenstudien“ Bd. I). Auch für Castellis „Allgem. musikal. Anzeiger“ war er tätig. In der Beethovenschen Nachlaßversteigerung kaufte er ein Skizzenbuch. Es ist das später F. A. Grasnicksche, das Nottebohm beschrieben hat (II. „Beethoveniana“ S. 484). Über Al. Fuchs vgl. Th.-R. passim, besonders IV, S. 24. Kerst, „Erinnerungen“ nach Register.

**Fugen.** Im goldenen Zeitalter der Musikpflege in Bonn, in welcher Beethoven seine Jugend verbracht hat, mußte der Knabe bald die Form der Fuge in ihrem allgemeinen Wesen mit dem Führer, dem antwortenden Gefährten und gewöhnlichen Durchführungen kennen lernen. So konnte er schon um 1783 eine zweistimmige Fuge schreiben. Sie steht noch tief unter den Fugen des alten Bach und des Altmeisters Händel und erreicht nicht annähernd die entsprechenden Werke eines



Haydn und Mozart. Zwar gab ihm Neefe das „Wohltemperierte Klavier“ von Joh. Seb. Bach in die Hand, das er auch dem Gedächtnis so einprägte, um die meisten Präludien und Fugen auswendig vortragen zu können. Aber jedenfalls hat er erst sehr spät sich die verwickelten Kunststücke klar gemacht, die in der Fugenform möglich sind. Auch noch in der Zeit gegen 1795, als er bei Albrechtsberger Unterricht im Kontrapunkt nahm, war es noch nicht das Studium der Fuge, das er besonders lebhaft betrieben hätte. Nottebohm sagt in seinem gründlichen Werk über „Beethovenstudien“ (1873): „So viel steht fest, daß Beethoven bei Albrechtsberger keine Durchbildung in der Fugenform gewonnen hat“ (S. 200). Der schaffenslustige junge Meister, denn Meister war er schon damals, widmete sich bei Albrechtsberger keineswegs mit Feuereifer der alten Fugenkomposition. Wendete sich doch der Zug der Zeit vom strengen Kontrapunkt ab und mit Absicht gegen die Melodik hin. Und in der Tat zeigen Beethovens Werke aus der Zeit bald nach dem Jahr 1795 keinerlei Neigung, die strenge Fuge zu pflegen. Sogar Canones und kanonähnliche Nachahmungen sind keineswegs so aufdringlich, wie man sie etwa als Nachwirkungen des kontrapunktischen Unterrichts hätte erwarten können. Zunächst ist nur zu beobachten, daß nahezu von Werk zu Werk ungeheure Fortschritte gemacht werden, die sich für jeden klar ergeben, der Beethovens Arbeiten nach der Zeitfolge vornimmt. Doch bleibt dem denkenden jungen Künstler die Angelegenheit der Fuge im Gedächtnis, und sie wird ihm besonders nahegelegt durch den Unterricht, den er dem Erzherzog Rudolf in der Komposition erteilte. Im sogenannten letzten Stil Beethovens macht sich dann alles, was Fugen betrifft, wieder geltend, und seit der Entstehung der *Missa solemnis* mit der großen Fuge im Credo und der Sonate Op. 106 ist geradewegs eine Vorliebe für die alte strenge Form der Fuge festzustellen. Den Gipfel dieser Richtung bildet die ebenso gelehrte wie sinnlich wirkungsvolle riesige Quartettfuge Op. 133, die vom Musiker jedenfalls mit gespanntester Aufmerksamkeit verfolgt wird und vielen Laien zum mindesten imponiert.

Fuß, Johann, Evangelist, Musiker und Schriftsteller. (Siehe bei: Treitschke.)

## G.

**Gaden.** Freundliches Örtchen im Anningergebiet, westlich von Mödling an der Straße nach Heiligenkreuz. Beethoven muß den Ort schon vor den Mödlinger Sommern (1818—1820) gekannt haben, da Gaden

im Sinne einer bekannten Gegend schon 1815 in der Fischhoffschen Handschrift vorkommt (Leitzmann, „Beethovens persönliche Aufzeichnungen“ Nr. 68, S. 19).

**Gänsbacher**, Joh. Bapt. (geb. 1778 zu Sterzing, gest. 1844 zu Wien). Gänsbacher kam 1801 nach Wien und war dort Schüler des Abbé Vogler. Dann in Wien, Prag, Dresden, Leipzig, Darmstadt tätig. Sein Urteil über Beethovens freie Fantasie ist augenscheinlich durch Abbé Vogler oder wenigstens durch das Schülerverhältnis Gänsbachers zu Beethoven beeinflusst. Wie ich dem handschriftlichen Tagebuch Gänsbachers entnehme (mir durch Frau Universitätsprofessor Helene Gegenbauer bekannt), hat Gänsbacher im Jahre 1804 sowohl Meister Beethoven als auch den Abt Vogler unmittelbar nacheinander auf dem Klavier „phantasieren“ gehört. Darüber notiert Gänsbacher: „Beethovens ausgezeichnetes Klavierspiel, verbunden mit einer Fülle der schönsten Gedanken, überraschte mich zwar ungemein, konnte mein Gefühl [aber] nicht bis zu jenem Enthusiasmus steigern, womit mich Voglers gelehrtes in harmonischer und contrapunctischer Beziehung unerreichtes [Spiel] begeisterte.“

**Galitzin**, Fürst Nikolas Boris (geb. 1795, gest. 1866), kunstliebender russischer Adeliger, von großem Einfluß auf die St. Petersburger Musikzustände. Gehörte schon als junger Mann zu den Bewunderern Beethovenscher Kunst. Seinen Brief an Beethoven vom 9. November 1822 beginnt er so: „Aussi passioné amateur de musique que grand admirateur de votre talent...“ In diesem Schreiben bestellte er bei Beethoven zwei bis drei neue Quartette. Er deutet an, daß er Cellospieler ist. Beethoven antwortete zustimmend, aber erst am 25. Januar 1823. Für jedes Quartett habe er 50 Dukaten zu bekommen. Die Sache wird abgemacht, und zunächst stellten sich recht freundliche Beziehungen ein. Galitzin vermittelt den Verkauf einer Abschrift der Messe an den russischen Hof. Beethoven erhielt für die Kopie 50 Dukaten. Die Aufführung der Messe in St. Petersburg am 6. April 1824 wird offenbar dem Fürsten Galitzin verdankt (bekanntlich war es die erste vollständige Aufführung überhaupt). Eine weitere Geldsendung war eine Anzahlung auf das bestellte erste Quartett. Und nun beginnen die Unklarheiten in den Beziehungen, die Gedächtnisfehler, Mißverständnisse. Th.-R. sagt: „Entscheidend ist, daß Galitzin sich noch in dem Briefe vom 10. November 1826 zu der Schuld von 125 Dukaten bekennt. Die Quartette waren schließlich alle abgesendet, mittels Kuriers das dritte, und alle eingetroffen, aber das Geld kam nicht. Auch der Kurier (Lipscher), der bis zum Fürsten vorzudringen wußte, bekam kein Geld. Galitzin wollte wohl auskneifen. Er begann

mit Winkelzügen zu arbeiten, mit Vertröstungen, Lügen. Mittlerweile starb der Meister. Die Erben hatten ärgerliche langdauernde Mühe, die Summe hereinzukriegen. Es dauerte bis ins Jahr 1852 (!), bis die 150 Dukaten endlich ausgezahlt wurden. Beethoven selbst hat für seine Arbeit so gut wie nichts bekommen.

(Schon bei Schindler II, S. 33 und 162ff. finden sich ausgebreitete Mitteilungen über die unerquickliche Angelegenheit. Weiteres dann bei Th.-R. im IV. und besonders V. Bd. Auch „Die Musik“ 1909 IX. Bd., 1. Oktoberheft [Brief vom 13. Dezember 1823].)

Noch zur Zeit, als Aussicht auf Bezahlung war, widmete Beethoven die große Ouvertüre: Die Weihe des Hauses (Op. 124) dem Fürsten Galitzin. Die Quartette, von denen die Rede war, und die dem Fürsten dediziert sind, erhielten die Opuszahlen 127 (Es-dur), 130 (B-Dur) und 132 (A-Moll). (Siehe bei: Quartette, wo die Literatur zusammengestellt ist.)

**Gallenberg**, Wenzel Robert Graf v. (geb. 1783 Wien, gest. 1839 Rom). Musiker, der in Wien unter Albrechtsberger ausgebildet wurde. Er schuf eine ganze Reihe von Balletten. 1803 vermählte er sich mit der Gräfin Giulietta Guicciardi, einer entfernten Verwandten der Brunsviks, deren nahe Beziehungen zu Beethoven allbekannt und unter verschiedenen Gesichtswinkeln beleuchtet worden sind. Schindler I, S. 96f., bringt einiges zu Gallenbergs Leben. Thayer und Kalischer haben sich viele Mühe mit den Forschungen über die Gräfin Giulietta Gallenberg gegeben (siehe bei: Guicciardi).

**Galvani** (siehe bei: Willmann).

**Gasthäuser**, Weinstuben, Kaffeehäuser. Beethoven hat sehr oft eine eigene Hauswirtschaft geführt oder zu führen versucht, gewöhnlich mit ausgesprochenem Mißerfolg. Häufiger Gasthausbesuch war oft unvermeidlich, ganz abgesehen davon, daß man des Zeitungslesens wegen Kaffeehäuser aufsuchte. Welche Gasthäuser es waren, wurde in meinem „Beethoven“ (6. Aufl. S. 74) angedeutet und ist in Sandbergers „Beethovenjahrbuch“ für 1925 verhältnismäßig eingehend besprochen, soweit es die innere Stadt Wien und die Vorstädte betrifft. Durch Jahre hindurch bis gegen die Zeit der letzten Erkrankung war das Wirtshaus „Zum weißen Schwane“ im alten Schwarzenbergischen Stadthaus zwischen Kärntnerstraße und Mehlmarkt der Schauplatz der Beethovenschen Besuche, auch seiner merkwürdigen Stückchen, unter denen das mit der Lungenbratentunke oftmals wiedererzählt wird; Ries war Augenzeuge. Dolezalek und Breuning erzählten von der Zerstreuung des Meisters, der beim Schwan in seine Arbeit versunken, zahlen wollte, ohne noch etwas genossen zu haben. Im be-

rühmten Hotel „Ignaz Jahn“ in der Himmelpfortgasse spielte Beethoven sein Op. 16 zum erstenmal. Beim „Greif“ (Kärntnerstraße, später: „Erzherzog Karl“) muß Beethoven um 1800 verkehrt haben, als Brunsviks dort eingekehrt waren. Das „Fischtrüherl“ und der „Seitzerhof“ waren kleinere Wirtschaften, von denen man weiß, daß sie der Meister besucht hat. Im „Blumenstöckl“ (heute Ballgäßchen 6) saß er in revolutionärer Gesellschaft, wie Schindler erzählt. Sehr befreundet war er mit Arlet, dem Mitbesitzer der Weinstube zum „Schwarzen Kamel“, und mit Selig (Seelig), einem anderen Weinstubenbesitzer (damals Himmelpfortgasse 1064, Selig war auch Gemäldefreund). Seit 1814 verkehrte Beethoven auch im „Römischen Kaiser“ (in der Renngasse nächst der Freiong). Man weiß vom Besuch im „Jägerhorn“ (in der Dorotheergasse), im „Braunen Hirsch“ (in der Rotenturmstraße) und vielen anderen Wirtschaften, z. B. in der Vorstadt Landstraße, wo sehr häufig die „Birne“ und der „Rote Hahn“ aufgesucht wurden. Im Prater besuchte er oft das erste Kaffeehaus, und er war auch im „Wilden Mann“ zu Hause. Daß er die „Augartensäle“ kannte, läßt sich aus seinen dortigen Aufführungen unschwer entnehmen (siehe bei: Augarten).

**Gebauer**, Franz Xaver (geb. 1784 Eckersdorf bei Glaz, gest. 13. Dezember 1822 zu Wien), Musiker, der in seiner Wiener Zeit zu den nahen Bekannten Beethovens gehörte. 1810 war er als Musiklehrer in Wien tätig. 1816 wurde er Regens chori der Wiener Augustinerkirche. Er gründete damals mit anderen die Gesellschaft der Musikfreunde und rief die Concerts spirituels ins Leben. Nach F. H. Böckh, „Wiens lebende Schriftsteller“ (1822) S. 367 wohnte dieser Gebauer „auf der Brandstatt Nr. 630“. (Zu F. X. Gebauer: C. F. Pohl, „Die Gesellschaft der Musikfreunde“ S. 64; Ed. Hanslick, „Geschichte des Concertwesens“ S. 185ff. Rich. v. Perger, Hirschfeld, Mandyczewski, „Geschichte der Gesellschaft der Musikfreunde“. „Allgem. Wiener musikal. Zeitung“ 1820 Nr. 28 über die Concerts spirituels, ebendort 1822 Nr. 98 Nachruf [Sp. 821f.], Walter Nohl, „Konvers.-Hefte“ I, S. 411. S. auch bei: Piringer und: Rochlitz).

Gleichzeitig mit Franz Xaver lebte in Wien auch um 1810 ein Gottfried Gebauer, der im Zieglerschen Adreßbuch als Mitglied der fürstlich Liechtensteinschen Kapelle Stadt, Herrengasse 264, angeführt erscheint. An diesen ist nach der Überlieferung das Briefchen gerichtet, das in der Wiener „Montagsrevue“ vom 7. Januar 1901 zuerst gedruckt worden ist. Dieser Gebauer soll für Beethoven kopiert haben.

**Geburt.** Man hat die urkundliche Beglaubigung in der Hand, daß Beethoven am 17. Dezember 1770 getauft wurde. Ob er am 16. oder

17. geboren ist, bleibt unsicher, obwohl schon sündig viele Tinte über diese Frage vergossen worden ist. Die eigentliche Kenntnis von Beethovens Leben wird von dieser Frage gar nicht berührt, da sie völlig belanglos ist. — Von weiter reichender Bedeutung ist die Frage nach dem Hause, in welchem der Große das Licht der Welt erblickt hat. Die Geschichte der Familie Beethoven hängt damit zusammen. Lange war es die allgemein verbreitete Meinung, Beethoven sei in dem hohen Haus in der Rheingasse geboren worden (es ist längst niedergerissen), bis es nach langen Streitigkeiten klar wurde, daß das richtige Geburtshaus in der Bonngasse zu suchen war. Dieses ist noch erhalten und wurde vom Verein Beethovenhaus als Beethovenmuseum ausgestaltet. (Th.-R. I über die Fragen nach der Geburt und dem Geburtshaus. Über das Datum ist zu vergleichen Wegeler in den „Notizen“, Kalischer in der Sonntagsbeilage der „Voss. Ztg.“ 11. Januar 1891, Frimmel, „Beethoven“ VI. Auflage und neuestens A. Sandberger in „Beethovenaufsätze“.)

**Gehör.** Die Feinheit des musikalischen Hörens war bei Beethoven in seiner Jugendzeit wohl eine der größten, die in der Kunstgeschichte bekannt sind. Alle Zeugnisse stimmen darin überein, und die Verbindungsbahnen im Gehirn von den Klangzentren zu den motorischen Bahnen und zu den Stellen der Gesichtsvorstellungen von allem, was zur Notenschrift gehört, müssen ursprünglich von hervorragender Güte gewesen sein. Es ist trotz genauer Nachforschung nicht bekannt, welcher Anlaß dazu geführt hat, daß Beethoven vom ungefähr dreißigsten Lebensjahre an einer unerbittlich zunehmenden Ertaubung unterlag, wohl sicher einer „Otosklerose“, wenn jemand sich dadurch beruhigt fühlen sollte, daß der Zustand medizinisch eingeschachtelt wird. Eines ist klar und durch mich auch schon längst festgestellt, daß die Erkrankung nicht in den Hörzentren des Gehirns gesessen haben kann, sonst hätte bei Beethoven alles Musizieren überhaupt ein Ende finden müssen. Wohl durch eine Zerstreutheit wurde 1908 dem Meister feines musikalisches Gehör abgesprochen (vgl. „Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane“ [Herausgeber H. Ebbinghaus und W. A. Nagel] Bd. 50, S. 9, „Individuelle Verschiedenheiten in der Kunst“ von Rich. Müller-Freienfels). Dabei ist übersehen, wie sich das Gehör Beethovens in seiner Jugend mitsamt allen Gehörzentren entwickelt haben muß. Diese Zentren und das musikalische Vorstellungsvermögen mit allem, was sonst daran hängt, blieben auch während der Taubheit erhalten und sind durch die Otosklerose nicht minderwertig geworden (siehe bei: Krankheiten und: Taubheit).

**Gelbsucht.** Im Spätfrühling oder erst im Sommer 1821 erlitt Beet-

hoven einen schweren Anfall von Gelbsucht (Ikterus, und zwar hepatogener Ikterus im Gegensatz zum hämatogenen Ikterus). Die Erkrankung dauerte bis Ende August (vgl. Th.-R. IV, S. 220ff., siehe auch bei: Krankheiten).

**Gelinek**, Josef (geb. 1758 zu Selcz in Böhmen, gest. 1825 in Wien). Wurde Priester. Zu Beethovens Zeiten Abbé. Guter Musiker, der zu Anfang des 19. Jahrhunderts in Wien großen Ruf genoß. C. Czerny erzählt in seiner Autobiographie: „Ich erinnere mich noch jetzt, als eines Tages Gelinek meinem Vater erzählte, er sei für den Abend in eine Gesellschaft geladen, wo er mit einem fremden Klavieristen eine Lanze brechen sollte: Den wollen wir zusammenhauen, fügte Gelinek hinzu. Den folgenden Tag fragte mein Vater den Gelinek, wie der gestrige Kampf ausgefallen sei. ‚Oh‘, sagte Gelinek ganz niedergeschlagen, an den gestrigen Tag werde ich denken. In dem jungen Menschen steckt der Satan. Nie habe ich so spielen gehört! Er fantasierte auf ein von mir gegebenes Thema, wie ich selbst Mozart nie fantasieren gehört habe. Dann spielte er eigene Kompositionen, die im höchsten Grade wunderbar und großartig sind, und er bringt auf dem Klavier Schwierigkeiten und Effekte hervor, von denen wir uns nie haben etwas träumen lassen.“ Es stellte sich nun heraus, daß dieser junge Mann, in dem der Satan stak, unser Beethoven war, der, wie Gelinek meinte, von Lichnowski nach Wien gebracht worden sei, um bei Haydn, Albrechtsberger und Salieri zu studieren. Gelineks Bewunderung Beethovens gestaltete sich anfangs neidlos. Er förderte den jungen Künstler nach Möglichkeit dadurch, daß er ihn dem alten gewiegten Theoretiker Schenk zuführte, da Haydns Unterricht nicht vom Fleck kam. In Gelineks Wohnung (es war schon damals im Esterhazyschen Palast in der Wallnerstraße. Nebenbei bemerkt steht dieses Palais noch heute) spielte Beethoven zum erstenmal vor Schenk. So erzählt dieser in seiner Lebensgeschichte (alte Abschrift von O. Jahn, Urschrift verloren), die von großem Wert ist, auch wenn die Zeitangaben nur sehr ungefähr aus der Erinnerung geboten werden. Der Unterricht hinter Haydns Rücken begann, mußte aber geheim gehalten werden. „Nach einem Jahr kam Beethoven mit Gelinek in Unfrieden, dessen Ursache mir entfallen ist“, heißt es weiter bei Schenk. Die alten Beziehungen waren also zum mindesten gelockert, und es wäre nicht unwahrscheinlich, daß Gelinek von nun an gegen Beethoven gewirkt hätte. Aus der Zeit guter Freundschaft stammt noch die Einrichtung der 1. Symphonie Beethovens für zweihändigen Klaviersatz durch Gelinek. Auf dem Titel steht noch „... arrangé... par son ami l'Abbé Gelinek“, was ich hier hervorhebe. Diese Ein-

richtung dürfte noch 1800 oder bald danach gedruckt worden sein (Seltenheit der Wiener Stadtbibliothek, aus der sie 1920 ausgestellt war, Nr. 508). Die meisten weiteren Werke Beethovens dürften schon weit über das Verständnis Gelineks hinausgereicht und sein Mißfallen erregt haben. Vielleicht war die Szene in Eisenstadt nach der ersten Aufführung der Messe mittelbar durch Gelinek veranlaßt, denn der Abbé war zu jener Zeit schon Hauskaplan bei Esterhazy. Grove sagt, seit 1795. Als solcher ist Gelinek 1825 gestorben. Gegen 1822 wohnte er im Esterhazyschen Stadtpalast in der Wallnerstraße. Er war Beethoven feindlich gesinnt, wie auch aus einem Gesprächsheft hervorgeht, das bei W. Nohl veröffentlicht ist (I, S. 406 und 408f.). (Vgl. „Jahresberichte der Gesellschaft der Musikfreunde“ von 1870 mit Czernys „Autobiographie“, Kerst, „Erinnerungen“ Bd. I mit Schenks alten Mitteilungen, Th.-R. II und „Wiener allgem. musik. Ztg.“ 1825 Nr. 37, S. 618. „Abbé Gelinek, dem wir eine so zahlreiche Sammlung eleganter Pianoforte-Variationen verdanken, ist bald seinem Freunde Salieri nachgefolgt. Er verlebte seine letzten Lebensjahre als Hauskaplan des Fürsten v. Esterhazy still zurückgezogen und ganz seinen Berufspflichten gewidmet.“ Gehässige, abfällige Urteile Gelineks über Beethoven aus dem Jahre 1814 wurden durch Tomaschek mitgeteilt in „Libussa“ von 1847. Dort findet auch die „erdbraune Physiognomie“ des Herrn Abbé Erwähnung. Bildnis von John nach Letronne.)

**Georg**, König Georg IV. von England (geb. 1762, gest. 1830). Beethoven richtete an ihn ein langes Schreiben in bezug auf die Übersendung der Handschrift zur „Schlacht bei Vittoria“. Das Konzept des Briefes ist in Schindlers Nachlaß erhalten geblieben und danach gedruckt bei Kalischer, „Briefe“ V, S. 344. Wo das eigentliche Schreiben sich befunden und ob eine Antwort erfolgt ist, läßt sich heute noch nicht sagen. (Siehe auch Ries, „Notizen“ S. 108f. und erstes „Beethovenjahrbuch“ II, S. 191ff.)

**Gerhardi**, (auch: Gherardi) Christine, Sängerin. Begeisterte Verehrerin Beethovens und vom jungen Meister gewiß eine Zeitlang geliebt. Wenigstens rechnete Dr. Bertolini sie unter die Flammen, wie die Guicciardi und Bettina (Th.-R. II, S. 298). Um 1795 machte und sandte sie ein Huldigungsgedicht an Beethoven. Dieser antwortete mit einem Brief, der noch in dem etwas geschraubten Bonner Stil gehalten ist (Urschrift fand sich 1925 wieder bei C. E. Henrici in Berlin, Lagerkatalog 22). Beethoven redet sie noch als Fräulein an. Das Schreiben muß also noch vor die Verheiratung mit Med. Doktor Jos. v. Franck fallen. Diese ist nach den Pfarrbüchern für den 20. August 1798 festgestellt worden (Th.-R. II, S. 133). A. W. Thayer hat noch 1860

einiges über Frau Gerhards-Franck und ihre Verwandten von Leopold Sonnleithner erfahren. „Sie war die Tochter eines Hofbeamten Kaiser Leopolds II. Der Vater war nebst seiner Familie aus Toskana nach Wien gekommen, als Leopold II. durch den Tod Josephs II. zum Throne berufen wurde. Die Tochter war eine ausgezeichnete Sängerin, blieb stets nur Dilettantin und sang vorzüglich in Konzerten zu wohltätigen Zwecken (deren sie selbst veranstaltete) oder für ausgezeichnete Künstler.“ Dr. Jos. Franck war Sohn des weitbekannten Professors Peter Franck, Direktors im allgemeinen Krankenhaus zu Wien, und wird 1798 als Primararzt verzeichnet. Direktor Franck war nicht nur für die allgemeine Leitung des Krankenhauses, sondern auch für die Schutzimpfung gegen Pocken von Bedeutung, und es läßt sich annehmen, daß Beethoven mit ihm angelegentlich über diese Krankheit gesprochen hat. Daß er den alten Franck aus Anlaß eines sehr schwächenden Durchfalls zu Rate gezogen hat, geht aus dem Schreiben Beethovens an Wegeler hervor, einem Brief, der 1801 zuerst vom beginnenden Gehörleiden und dem schwachen Unterleib Nachricht gibt („Notizen“ S. 23f.). „Frank wollte meinem Leib den Ton (NB. „Tonus“ der älteren Medizin) wiedergeben durch stärkende Medizinen und meinem Gehör durch Mandelöl.“ Im übrigen war die Verbindung der beiden dadurch gegeben, daß bei Francks in großem Stil sehr ernsthaft musiziert wurde in der Wohnung nahe dem Krankenhaus und im Garten. Beethoven begleitete den Gesang der Tochter öfter am Klavier, „Unterricht hat er ihr nie erteilt“ (nach L. v. Sonnleithner). Ein weiterer Brief Beethovens an das Fräulein Gerhards ist in sehr vertraulichem Ton gehalten und handelt von einer Bildnisangelegenheit, die noch nicht ganz aufgeklärt ist. Beethoven schließt ziemlich formlos „adie hol sie der Teufel“. Die „Flamme“ war also so gut wie erloschen. Noch ein drittes Schreiben Beethovens an die Sängerin ist bekannt. Dieses handelt von der patriotischen Wohltätigkeitsakademie des Jahres 1801, bei der auch Beethoven am Klavier erschien. Mit Punto spielte er die Hornsonate. Diese Akademie wurde durch Frau Gerhards-Franck veranstaltet, hatte großen Erfolg und brachte bedeutende Einnahmen für die verwundeten Krieger (Ausführliches bei Th.-R. II, S. 213ff.). Auch 1803 wird die Gerhards-Franck als ausgezeichnete Sängerin erwähnt. 1804 zog das Ehepaar Franck von Wien fort. Vielleicht war die Sängerin 1809 zu Besuch wieder in Wien, wie es nach einer Stelle bei Reichardt scheinen könnte. Doch ist sie 1809 (!) und 1811 in Wilna nachweisbar, so daß man bei Reichardt an eine Verwechslung mit einer anderen Frau v. Franck denken möchte, die im Lobkowitzkreise erwähnt wird (bei C. v. Wurzbach



im „Biogr. Lexikon“ Bd. XV, Abschnitt Lobkowitz, 1866). Sicher ist diese Lobkowitz-Franck mit der Gerhardi-Franck verwechselt bei La Mara in dem Buch „Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten“ (1886, II, S. 17), wo ein Brief von Paër „an Frau v. Franck bei Sr. Durchlaucht dem Fürsten von Lobkowitz“ mitgeteilt wird mit dem Datum 7. Oktober 1803. Und die Frau v. Franck, welche Reichardt 1809 in Wien gehört hat, wird auch nicht die Gerhardi gewesen sein. Wie Sowinski nach dem „Courrier de Littuane“ und nach der „Gazette de Posen“ von 1809 mitteilt, ist die richtige Franck 1809 in Haydns „Schöpfung“ als bewunderte Sängerin aufgetreten, und zwar in Wilna, wo Dr. Jos. Franck berühmter Arzt und Universitätsprofessor war. 1811 sang sie zu Wilna in Salieris Oper „Angiolina“, die von Merlini ins Polnische übersetzt worden war.

In Haydns „Schöpfung“ hatte die Gerhardi Franck schon in Wien die Eva gesungen, wie aus einem Briefe Van Swietens an Mlle. Gerhardi hervorgeht, den ich vor Jahren bei Dr. Theod. Helm in Wien gesehen habe. Bei demselben Musikgelehrten befanden sich auch Briefe von Salieri und Abt Vogler an diese Sängerin. Der Brief Haydns an Madame Franck ist nach Eisenberg in Böhmen gerichtet und im September 1804 geschrieben. Möglicherweise ist das die Gerhardi-Franck, möglicherweise aber auch die Lobkowitz-Franck, auf der Adresse ist bemerkt: bei Lobkowitz. Das Schloß Eisenberg war ja der Sommersitz der Lobkowitz. Es muß zwei Sängerinnen Franck gegeben haben. Vielleicht die ältere, die man sich etwa als Schwiegermutter der Gerhardi-Franck zu denken hätte, und die jüngere, die durch ihre Verehelichung in die Familie Franck gekommen ist. Die Lobkowitz-Franck blieb in Österreich, dagegen die Gerhardi-Franck nach Wilna auswanderte.

(Zur Gerhardi-Franck vgl. Albert Sowinski, „Les musiciens polonais et slaves“ [1857], S. 199. Reichardt, „Vertraute Briefe“ I, S. 448, besonders Th.-R. II, S. 132ff., 213f., 291, 298, 380, A. Chr. Kalischer, „Beethovens Frauenkreis“ I, S. 142ff., ferner die Briefausgaben, in denen übrigens der Text der Gerhardi-Briefe nicht überall genau ist.) Siehe auch den Abschnitt: Vogler im vorliegenden Handbuch.

**Geschäftsführung.** An den Beamten der österreichisch-ungarischen Bank in Wien, Franz v. Salzmann, schrieb Beethoven bald nach 1817: „In allen Geschäftssachen [bin ich] ein schwerer Kopf.“ Dies paßt für die ganze Lebenszeit des Meisters, der jederzeit schwere Kämpfe mit der Arithmetik zu bestehen hatte. Man braucht nicht lange zu suchen, um Beweise dafür zu liefern, wie unbequem dem Künstler die gewöhnlichsten Rechnungsarten gewesen sind. Dies muß denn auch in der Abwicklung alles Geschäftlichen zum Ausdruck kommen.

Selbstverständlich von Geschäftsbüchern keine Rede. Seine Brüder, zunächst der jüngere Niklas Karl und dann lange Zeit Johann, halfen aus, und viele Freunde wurden in solchen Rechnungsverlegenheiten zu Rate gezogen und beteiligten sich am geschäftlichen Briefwechsel, an den Verträgen mit den Verlegern, an den Abmachungen für Konzerte, an der Zinsenbehebung von Aktien, deren „allerliebste Dividende“ dem Meister sehr willkommen war, und was es ähnliches noch zu besorgen gab. A. W. Thayer hat angefangen, diese Angelegenheit ziffernmäßig anzupacken, die im vorliegenden Handbuch nur gestreift werden kann. Denn eine aktenmäßige Zusammenstellung von „Soll und Haben“ bei Beethoven ist eine noch nicht ausgereifte Sache, die allein ein Buch füllen würde. In neuester Zeit hat M. Reinitz sich mit einschlägigen Studien beschäftigt, was im allgemeinen angedeutet sei. Der Brief an Salzmann, der oben benutzt wurde, ist zuerst von mir mitgeteilt in Kastners „Wiener musikalischer Zeitung“ Jahr I Nr. 21 vom 25. Februar 1886, S. 358f. Die Rechnungsschwierigkeiten von  $13 \times 24$  sind festgehalten auf der ersten Konzeptseite der „Coriolan“-Ouvertüre als Nebenschrift (Faksimile in „Die Musik“ I. Jahr, Heft 12). Ähnliche Beispiele kehren wieder in mehreren Gesprächsheften. Hans Volkmann sagt in dem Buche „Neues über Beethoven“ (S. 23), daß Rechnungen von fremder Hand in den Konversationsheften häufig vorkommen. „Es nimmt sich dann höchst drollig aus, wenn Beethoven, über ein kompliziertes Exempel staunend, fragt, wie das gemacht werde, und der Rechner geheimnisvoll antwortet: Per multiplicationem.“ Sogar in der kleinen Geschäftsführung der täglichen Hausrechnung gab es deshalb Schwierigkeiten, und es ist klar, daß der Onkel dem findigen Neffen gegenüber in peinliche Lagen versetzt wurde, wenn es sich ums Rechnen handelte. Die Unsicherheit im Rechnen führte auch zu jenem Mißtrauen, das z. B. Schindler nach den Akademien von 1824 so empfindlich zu verkosten bekommen hat (II, S. 88f.). In der „Geschäftsführung“ wackelte es also beim Meister gar sehr. (Siehe auch: Vermögensverhältnisse, Hauswirtschaft und: Bildung.)

**„Gesellschaft der Musikfreunde in dem österreichischen Kaiserstaate“.** Unter diesem Titel wurde 1813 durch den Regierungsrat Joseph v. Sonnleithner eine Gesellschaft gegründet, die im wesentlichen bis heute ausgehalten hat und etwa ein Jahrhundert lang eine der wichtigsten Wiener Pflegestätten guter Musik geblieben ist. Sonnleithner hatte am 29. November 1812 Händels große Kantate „Timotheus“ durch mehr als 700 Dilettanten, und zwar im „Saale der k. k. Reitschule“, zur Ausführung gebracht. „Der große Effect und der

herrliche Vortrag dieses Meisterstückes, dieser größten musikalischen Darstellung, welche bisher in Europa Statt hatte, erregten bey erst erwähntem Herrn Regierungsrathe den Wunsch, daß sich eine so große Menge der ausgezeichnetsten Kunstfreunde nicht wieder trennen möchte; er vereinte daher Alle zu Einem Zwecke, entwarf Statuten, welche von der Gesellschaft geprüft und zur Ausführung gebracht wurden. Aus diesen Statuten erhellet die Tendenz des Vereins: Emporbringung der Musik in allen ihren Theilen; Bald hatte die Gesellschaft des hohen Schutzes Seiner Kaiserlichen Hoheit des Erzherzogs Rudolph und des Beytritts der achtungswürdigsten Männer zu erfreuen.“ (Böckh, „Wiens lebende Schriftsteller, Künstler und Dilettanten im Kunstfache“ 1822, S. 349). Die angegebene Quelle nennt dann als Vorsitzenden den Landgrafen Egon v. Fürstenberg und alle übrigen Würdenträger der neugegründeten Gesellschaft, den Präses-Stellvertreter Hofrat Raph. Georg v. Kiesewetter, den Sekretär Dr. Jos. v. Sonnleithner, die Mitglieder des leitenden Ausschusses, unter denen sich auch Castelli, Salieri, Zizius und Zmeskall befanden. Es folgt ein Verzeichnis der vielen Repräsentanten, in welchem sich mehrere Namen aus der Ausschußliste wiederholen. Der Bibliothekar Baron Bern. v. Knorr wird gesondert angeführt. Als „Expedient und Archivar“ wird der Kontrabassist Joseph Langhammer genannt (im Gundelhof Nr. 627 in der Gesellschaftskanzlei). Als Lehrer folgen nun viele gute Musiker, unter denen nur wenige unbesoldete Kräfte (also Dilettanten), wie z. B. Gottfried Salzmann fürs Klavier. Bei Böckh findet sich auch eine lange Liste der ausübenden Mitglieder. Die Satzungen der Gesellschaft geben auch unterstützenden Mitgliedern und Ehrenmitgliedern Raum. — Es fällt auf, daß man für Beethoven keinen bestimmten Platz fand, doch zeigte sich die Verehrung für den Meister in der Folge durch Aufführungen vieler seiner Werke. C. F. Pohl hat diese in dem Buch „Die Gesellschaft der Musikfreunde“ (Wien 1871) zusammengestellt. Ein weiterer Ausdruck der Verehrung für Beethoven war der Antrag der Gesellschaft, Beethoven möge für sie ein Oratorium heroischer Art komponieren. Der Schriftsteller und Dichter Karl Bernard lieferte den mißglückten Text „Der Sieg des Kreuzes“, aus dem der Tonkünstler nichts machen konnte (siehe bei: Bernard). — Auch für einen Andreas Streicher war in der neuen Gesellschaft kein Platz. Und doch sollen die vorbereitenden Absichten der Gesellschaftsgründung nicht zum kleinen Teil auf Andreas Streicher zurückgehen und schon bei Gelegenheit des Streicherschen Privatkonzertes vom 12. April 1812 erörtert worden sein (nach Schillings „Enzyklopädie“ Bd. VI vom Jahre 1838 und C. F. Pohl). Beethoven

war nun ein naher Freund Streichers, in dessen Salon die beste Musik gepflegt wurde, aber er war der neuen Gesellschaft der „Musikfeinde des österreichischen Kaiserstaates“ (so im Brief an Hauschka von 1818) nicht besonders gewogen. Umfaßte sie doch mehr Liebhaber und Liebhaberinnen als Berufsmusiker, ein Umstand, auf den er mehr oder weniger deutlich mehrmals anspielte. Hauschka wird z. B. 1818 als großmächtiger „Intendant aller Sing- und Brummvereine“ angedeutet. — Auf die Angelegenheit des Oratoriums „Der Sieg des Kreuzes“ beziehen sich mehrere Urkunden im Archiv der Gesellschaft, die in Rich. v. Pergers, Rob. Hirschfelds und Mandyczewskys „Geschichte der Gesellschaft der Musikfreunde“ alle mitgeteilt sind. Beethovens Schreiben vom 23. Jänner 1824 ist dort faksimiliert. Schon 1815 war Freund Zmeskill beauftragt worden, auf Beethoven einzuwirken, daß dieser ein Oratorium für die Gesellschaft komponiere. Nach einiger Zeit antwortete Beethoven zustimmend. Er begehrte ein Honorar von 400 Dukaten. 1818 erhielt Hauschka den Auftrag, über die Sache mit Beethoven zu unterhandeln. 1819 erklärt der Meister, daß er geneigt sei, das Oratorium zu schreiben, und bestätigt er den Empfang eines unaufgefordert gesendeten Vorschusses von 400 Gulden Wiener Währung auf das zu schaffende Werk. 1820 fragt man bei Bernard an. Erst 1823 antwortet dieser, daß Beethoven nunmehr den ganzen Text besitze. 1824 fragt die Gesellschaft wieder an, und Beethoven antwortet noch im Jänner aufschiebend, doch zusagend. 1825 erhielt Bernard die letzte Rate seines Honorars (nach Schindler II, S. 92ff. und Th.-R. V, S. 10). Trotz bestimmter Zusagen und trotz der reichlichen Anzahlung lieferte Beethoven keine Komposition an die Gesellschaft der Musikfreunde. Diese benahm sich dem Meister gegenüber sehr vornehm und hat ihn der 400 Gulden wegen nicht gemahnt, sondern übersendete ihm, allerdings sehr spät, erst 1826, das Diplom der Ehrenmitgliedschaft.

(Neben den Quellen, die oben angeführt sind, vgl. Th.-R. III, S. 525f., 537; IV, S. 97ff.; V, S. 10, 14ff., 141, 161, 194, 281, 325, 562; Ed. Hanslick, „Geschichte des Concertwesens in Wien“, ferner die Abschnitte: Bernard, Ehrungen, Kanne, Kiesewetter, Kuffner, Oratorien, Sonnleithner, Streicher, Zmeskill.)

**Gesprächshefte** (gewöhnlich undeutsch „Konversationshefte“ genannt). Als Beethovens Gehörleiden den Verkehr mit den Nebenmenschen schon empfindlich störte, stellte sich allmählich die Notwendigkeit ein, sich die Antworten der anderen aufschreiben zu lassen. Die Anfänge solcher Aufschreibungen haben sich in einem kleinen Notizbuch von vor 1815, 1816 gefunden, das ich bei der Gräfin Amadei

in Wien kennen gelernt habe (dazu: „Neue Zeitschrift für Musik“ 1889 S. 535f.). Vieles, das meiste muß in Verlust geraten sein, da Beethoven nicht sogleich auf diese unbequeme Verkehrsart eingerichtet war. Späterhin waren stets eine Schiefertafel oder Papierstreifen und Hefte bereit, die dem Gefragten vorgelegt wurden. In der Berliner Bibliothek sind aus Schindlers Nachlaß noch 138 solche Hefte erhalten geblieben, die dort anfänglich gering geschätzt wurden. A. W. Thayer erzählte mir, daß sie ihm bei seinen ersten Studien darin als „Dreck“ vorgewiesen worden sind. L. Nohl hat vieles daraus benutzt, dergleichen haben Thayer, Deiters, Riemann, Kalischer, L. Volkmann und andere vielfach aus dieser Quelle geschöpft. Einzelne Gesprächshefte sind da und dort veröffentlicht und erläutert worden, Krehbil hat sie alle kopiert. In neuester Zeit ist eine vollständige Herausgabe begonnen worden durch Walter Nohl, deren Fortführung und Vollendung mit Spannung erwartet werden.

(Das Riedel-Amadeische Büchlein war 1892 in der Internationalen Ausstellung für Musik und Theaterwesen öffentlich zu sehen. Dazu Wiener „Fremdenblatt“ Nr. 7 und 13. August 1892 [Frimmel, „Beethovenstudien“ in der Ausstellung], auch „Hamburger Signale“ 20. August 1892, ferner Frimmel, „Beethovenjahrbuch“ II, S. 162, derselbe, „Beethoven“ 6. Aufl. S. 57 und 93f., Th.-R. IV, S. 152f.)

**Giannatasio Del Rio** (siehe bei: Rio).

**Gläser**, Franz, Musiker, aus deutsch-böhmischer Familie, Sohn Peter Gläfers. Wurde 1822 Kapellmeister am neugegründeten Josephstädter Theater zu Wien, wo er mit Beethoven oftmals verkehrte. 1827 oder 1828 ging er zunächst nach Berlin, später nach Kopenhagen, dorthin als erster Kapellmeister, wo er heiratete, wie es heißt 15 Kinder heranwachsen sah und 1851 noch lebte. Spielte eine wichtige Rolle bei den Beethovenaufführungen 1822 im Josephstädter Theater, war auch Gast bei dem Diner, das Direktor Hensler zu Ehren Beethovens gab. (Schindler II, S. 8; Th.-R. IV und V.)

**Gläser**, Peter, Vater des vorigen. War aus Deutschböhmen eingewandert, als der Kapellmeister Franz Gläser ihm die Kopiaturen am Josephstädter Theater verschaffen konnte, zu denen sich noch die am Leopoldstädter Theater und am Theater an der Wien gesellten. Peter Gläser und einige seiner Töchter mitsamt dem Sohn Peter arbeiteten in einer Schreibstube. Man erinnerte sich an das laute Gekratze dort. Denn man schrieb mit zugeschnittenen Stukkaturrohren statt mit Kielfedern. Beethoven behandelte diesen Kopisten mit einer gewissen Aufmerksamkeit und Schonung. (Vgl. Frimmel, „Beethovenstudien“ Bd. II, S. 11 ff. Ein langer Brief an P. Gläser ist dort mitgeteilt.) Der

„Schurke von Kopisten“, der 1823 in einem Briefe an Schindler vorkommt, war wohl eine andere Persönlichkeit. Briefe Beethovens an Gläser sind bekannt, unter andern auch der, der 1889 in den Besitz der Wiener Stadtbibliothek gelangt ist: „Lieber Herr Gläser, ich bitte sie die Stimmen von dem credo...“, der 1890 in meinem Aufsatz „Beethovenstudien“ der „Neuen Zeitschrift für Musik“ erstmalig veröffentlicht worden. Ein weiterer Brief an Gläser durch mich mitgeteilt im „Fremdenblatt“, Wien 25. März 1892. Diplomatisch getreu abgedruckt in meinem Buch „Beethovenstudien“ II, S. 12ff. Durch eine Stelle im Gesprächsheft 55 aus dem August 1826 (in Auszügen bei Kalischer, „Beethoven und Berlin“ S. 361) wird man darauf hingewiesen, daß Gläser die Kopie der 9. Symphonie zu schreiben hatte, die durch Dr. Spicker nach Berlin gelangen sollte und tatsächlich an Friedrich Wilhelm III. gelangte (siehe auch bei: Kopisten).

**Gleichenstein**, Ignaz Freiherr v. (geb. 1778 zu Heiligenstadt bei Wien, gest. 1828). Stammte aus einer reichen altbreisgauischen Familie. Der Vater, Baron Joseph Gleichenstein, lebte in der Zeit gegen 1800 in Wien. Dazu ist sehr beachtenswert, was der alte Albrechtsberger am 20. Februar 1797 an Beethoven schrieb: „Der alte Baron Joseph Gleichenstein sandte heute seynen Kammerdiener zu mir und ließ mich auffordern, Sie lieber Beethoven, für morgen Abend zu seinem Klavier-Konzert einzuladen. Auch ließ er fragen, ob Sie sich schon entschieden haben wegen des Unterrichtes bei seynem Sohn Ignaz, ich soll ihm, falls sie morgen nicht können, Antwort sagen...“ Daraus entnehmen wir, daß der jüngere Baron Gleichenstein dem Meister schon 1797 bekannt war. Vielleicht zählte er unter dessen Schüler. Auf keinen Fall brauchen wir mit Thayer anzunehmen, daß die Bekanntschaft erst durch Steffen Breuning als Amtsgenossen Gleichensteins im Hofkriegsrat vermittelt worden wäre. Gleichenstein kommt in jenem Amt zuerst 1804 (wohl nachschleppend verzeichnet) vor als Konzipist, und zwar an fünfter Stelle, während Steffen v. Breuning an zweiter Stelle der Hofkonzipisten verzeichnet steht. Gleichensteins Charakter wird vom Zeitgenossen Julius Schneller über die Maßen gelobt (Th.-R. II, S. 558). Als Du-Freund Beethovens begegnet er uns in den Jahren gegen 1810 sehr oft. Eine lange Reihe von Briefen hat sich erhalten, von denen viele schon 1865 durch Ludwig Nohl in Westermanns „Illustrierten Monatsheften“ veröffentlicht worden. Neuere Funde, z. B. die Briefe im Besitz Paul Mühlbachers in Klagenfurt, ergänzen diese Reihe. Das Faksimile eines Beethovenbriefes mit Erwähnung Gleichensteins findet sich in Volbachs „Beethoven“ (Beil. III). Gleichenstein unterschrieb als Zeuge den Vertrag vom 20. April 1807 mit Clementi. Mit

Malfattis, wo ja auch Beethoven verkehrte, war er innig befreundet (siehe bei: Malfatti).

Schindler (S. 227) teilte mit, daß Gleichenstein um 1813 Wien verließ und dann nur einmal 1824 dahin zurückkehrte. (Zu Gleichenstein vgl. die Briefsammlungen, ferner „Neue freie Presse“? [die Briefe bei Mühlbacher]. „Die Musik“ III, S. 378ff., „Musica divina“ vom Frühling 1921, Th.-R. II und III.)

Dem Freund Gleichenstein war ursprünglich die Widmung des Klavierkonzertes aus G-Dur zgedacht (Op. 58), doch wurde ihm schließlich die Violoncellsonate Op. 69 dediziert. Zwei Werke sind das, deren jedes allein den Ruhm eines Tonkünstlers ausmachen könnte.

**Glöggel**, Franz Xaver (geb. 1764 zu Linz, gest. 1839 ebendort), Musiker. Zu Beethovens Zeit seit 1790 Domkapellmeister zu Linz a. d. Donau. 1812 kam er, mit Beethoven schon früher befreundet, in besonders lebhaften Verkehr mit diesem. Nach der Kur in den böhmischen Bädern 1812 war der Meister nach Linz gekommen, ohne Zweifel, um sich in die Familienangelegenheiten des Bruders Johann zu mengen, der damals schon wohlhabender Apotheker geworden war (siehe bei: Brüder und Th.-R. III, S. 340ff.). Glöggel berichtete über Beethovens Ankunft sofort in der Linzer Musikzeitung: „5. Oktober. Nun haben wir auch das schon längst gewünschte Vergnügen, den Orpheus und größten musikalischen Dichter unserer Zeit, Herrn L. v. Beethoven, hier seit einigen Tagen in unserer Hauptstadt zu besitzen, und wenn uns Apollo günstig ist, so werden wir auch Gelegenheit haben, dessen Kunst zu bewundern und in diesen Blättern unseren Lesern das Weitere mitzutheilen.“ Glöggl's Sohn Franz (dieser lebte von 1797—1872) war damals noch im väterlichen Hause, beobachtete den berühmten Besuch in einem Lebensalter, aus dem die Erinnerungen wohl am tiefsten zu haften pflegen, und hat jene Erinnerungen gegen Ende seines Lebens zu Papier gebracht. Sie wurden dem Beethovenforscher A. W. Thayer zur Verfügung gestellt. Dadurch ist man davon unterrichtet, daß Beethoven als alter intimer Freund Glöggl's diesen täglich besuchte, daß er mehrmals dort „speiste“. Auf Glöggl's Veranlassung schrieb er dort ein Äquale für (vier) Posaunen. Graf Dönhof gab zu Ehren Beethovens Soireen, bei deren einer der junge Glöggel Ohrenzeuge einer langen freien Fantasie Beethovens gewesen ist. Später, als Glöggel jun. in Wien zu Besuch war, traf ihn einst Beethoven, der ihn ins „Jägerhorn“ einlud, wo er dann wieder Zeuge der starken Zerstreuung Beethovens werden konnte. Die Proben und die Aufführung des großen Konzertes vom Dezember 1813 durfte Glöggel durch Beethovens Vermittlung anhören.

(Zu Glöggel hauptsächlich Fr. Gräßlinger in der „Linzer Tagespost“ vom 21. Februar 1909, „Der letzte Turnmeister von Linz“.)

**Gmunden** am Traunsee. Schon zu Beethovens Zeiten ein viel besuchter, durch landschaftliche Reize der Umgebung ausgezeichnete Ort. 1826 dachte Beethoven daran, in Gmunden den Sommer zu verbringen (siehe bei: Ischl). Doch wurde der Plan nicht ausgeführt. Beethoven konnte niemals den Traunsee bewundern.

**Gneixendorf**, Beethovens letzter Landaufenthalt. In diesem kleinen Ort auf den kahlen Höhen nördlich von Krems hatte im Jahre 1819 Johann v. Beethoven das große Gut „Wasserhof“ gekauft, ein ansehnliches Schloßchen mit großem Ackerbesitz, mit Weingärten, ausgedehnten Wirtschaftsgebäuden und herrlichem Fernblick in die Donaugegenden unterhalb der Stadt Krems. Das Dorf hat weder Kirche noch Schule noch Post. Ein Bote aus Krems holte und brachte die Briefe. 1822 zählte man dort nur vierzig Häuser (nach Steinius).

Bald nach der Erwerbung des Wasserhofes hatte Johann den Bruder Ludwig eingeladen, nach Gneixendorf zu kommen. Bei dem gespannten Verhältnis zwischen den Brüdern, man erinnere sich an die vielen Uneinigkeiten und besonders an das böse Zerwürfnis im Jahre 1812, ist es nicht verwunderlich, daß Beethoven mit dem Kommen lange zögerte. Erst 1826 wurde der nicht gar glückliche Entschluß gefaßt, den Herbst in Gneixendorf zu verbringen. Johann war in geschäftlichen Angelegenheiten nach Wien gefahren, und zwar im eigenen Wagen, und drängte gegen Ende September zur Abreise, die durch Beethoven offenbar um einige Tage verschoben wurde, da dieser vorher noch eigene Geschäfte fördern wollte. In der Eile der letzten Tage vor der Fahrt ist dann ohne Zweifel manches Datum in Beethovens Briefen durch Zerstreuung verschrieben worden. Zudem war Beethoven schon schwer krank, überhaupt, im besonderen sogar einmal bettlägerig. Im September hatte ihn im Schwarzspanierhause noch Dr. Spiker besucht. Der Brief an Wegeler, nach der Beethovenschen Datierung in Wien am 7. Oktober 1826 geschrieben, fällt ohne Zweifel noch in den September. Die Datierung muß verschrieben sein. Auch der Brief an Schott nach Mainz, mit dem Datum Wien 29. September 1826 hat diese Angaben, wie es fast sicher ist, durch den vorausgenommenen Gedanken erhalten, daß am 29. September der äußerste letzte Termin für die Abreise besprochen worden sein dürfte. Beethoven, mitten in den Arbeiten für das letzte Quartett und in geschäftlichen Abmachungen mit Verlegern, mußte Sorge tragen, die richtigen Skizzenbücher, wohl auch Verlegerbriefe zusammenzusuchen. So mag denn der „29. September“ in die Feder gerutscht sein. Denn



sicher ist schon der 28. September als Tag der Abreise zu betrachten. So hält es auch Th.-R. (im V. Band). Die erhaltenen Gesprächshefte, die während der Reise und in Gneixendorf benutzt worden sind (ich habe sie selbst in Berlin durchgenommen), beweisen dies. Am 29. September war Beethoven schon auf der Fahrt, und zwar schon bis Kirchberg a. Wagram nach einer Nachtruhe in Stockerau. Am 30. September schreibt der Neffe Karl auf: „Heute ist der 30. September“, und gleich darauf heißt es, Johann wolle wieder aufs Feld gehen, „wo wir mit ihm gestern vor Tisch waren“. Demnach müssen die Brüder schon am 29. September in Gneixendorf gewesen sein. Auch schreibt Karl hin, „Morgen ist nichts auf dem Feld zu thun, weil Sonntag ist“. Damit ist die Zeitfolge gesichert, denn der Sonntag fiel auf den 1. Oktober. Die Fahrt von Wien nach Gneixendorf war ohne Zweifel am 28. September begonnen worden und über Florisdorf, Kornenburg zunächst bis Stockerau gegangen. Der Neffe schrieb auf: „Heute wird bloß bis Stockerau gefahren, wo ein treffliches Wirtshaus ist.“ Man denkt dabei wohl an den bevorzugten Gasthof „Zur weißen Rose“, wo Kaiser Josef II. am 7. Juli 1774 übernachtet hat, oder an den „goldenen Strauß“ (siehe bei: Stockerau). Am nächsten Tage fuhr man schon des Morgens bis Kirchberg am Wagram, wo gefrühstückt wurde. (Siehe bei: Kirchberg.) Noch am selben Tage traf man auf dem Wasserhof ein, und zwar der Gutsherr, der Komponist und der Neffe. Es wäre denkbar, daß bei dem nicht recht vorbereiteten Eintreffen der beiden Gäste die erste oder zweite Nacht noch nicht im Schlosse selbst verbracht worden wäre, sondern im Nachbargut des Herrn Wisgril, aber für die übrige Zeit des Aufenthaltes steht es fest, daß Beethoven im Wasserhof selbst gewohnt hat. (Vgl. Frimmel, „Beethovenstudien“ Bd. II, Beethovens letzter Landaufenthalt und die dort angegebenen Schriften.) Über das Zimmer Beethovens in der „Burg der Signora Fratello“ ist eine Meinungsverschiedenheit denkbar, doch spricht die Wahrscheinlichkeit für die Fenster, die ich in meinem „Beethoven“ angegeben habe (dazu auch Th.-R. V). In Gneixendorf führte man den Meister anfangs zu den hübschesten Punkten der Gegend. Man sprach von einem Ausflug nach dem sehr nahe gelegenen Imbach im Kremstal zwischen Krems und Senftenberg. (Ort mit alter, geschichtlich bedeutender Kirche, über die vieles in der „Topographie von Niederösterreich“ zusammengestellt ist, welche der Verein für Landeskunde von Niederösterreich herausgibt). Ein beabsichtigter Ausflug nach Göttweig wird wohl unausgeführt geblieben sein. Denn es ist mehr als fraglich, ob sich der kranke Meister der Beschwerlichkeit unterzogen hat, in dem riesigen, ziemlich fern von Gneixendorf gelegenen

Stift irgendwelche Eindrücke zu holen, die noch auf die allerletzten Schöpfungen eingewirkt hätten. Nach Langenlois, damals Markt, und nach Lengenfeld ist der Meister sicher mit dem Bruder gekommen, zu Fuß oder zu Wagen. An diese Orte knüpfen sich bestimmte Überlieferungen, die an dieser Stelle nicht wiederholt werden. (Siehe bei: Langenlois und: Lengenfeld.) Allzu herzlich ist der Verkehr mit Bruder, Schwägerin, sogar mit dem Neffen nicht gewesen. Stand doch der tief gekränkte Onkel noch unter dem Eindruck, der vom Selbstmordversuch Karls nachwirken mußte (siehe bei: Neffe Karl). Beethovens Bedienung in Gneixendorf wurde anfangs durch eine Magd, dann durch den jungen Michael Kren besorgt. Der Meister wanderte komponierend über die Felder, stocktaub, ganz in sein Schaffen versenkt, brummend, taktierend. Ein Ochsesgespann wurde dadurch einmal scheu, was einiges Aufsehen erregte. Ein anderes Mal verlor er im Freien sein Skizzenbuch, das ihm der junge Kren wieder zustande brachte. Es mag ein Heft mit Notierungen zum B-Quartett gewesen sein, denn an diesem arbeitete Beethoven in Gneixendorf. Dort wurde es laut Beethovens eigener Datierung am 30. Oktober 1826 vollendet. Die Rückkehr zu den Arbeiten in Wien wurde dringend, aber Johann und dessen Gattin wollten noch nicht reisen. Der Herrschaftswagen wurde ihm nicht zugestanden, und er mußte im kalten Herbstwetter, das nun angebrochen war, in einem offenen Milchwagen die Fahrt nach Wien unternehmen. Daß der Neffe sofort mit Beethoven nach Wien fuhr, ist wahrscheinlich. Die Fahrt mußte des Nachtlagers wegen in einem elenden Dorf, das nirgends genannt ist, unterbrochen werden. Beethoven erkrankte an Lungenentzündung und verbrachte eine qualvolle Nacht. Man mußte ihn auf den Leiterwagen legen. In kläglichem Zustand traf er am 2. Dezember beim Schwarzspanierhaus in Wien ein. (Die letzten Angaben nach dem Krankheitsbericht des Dr. Wawruch, nach Schindler, Breuning, Th.-R. V, S. 383—415, und Frimmel, „Beethovenstudien“ II und desselben „Beethoven“. — Ein Brief aus Gneixendorf vom 11. November 1826 an Haslinger ist mitgeteilt bei Max Unger, „Beethoven und seine Verleger“ S. 77 (siehe auch bei: Brüder.)

**Godesberg.** Das bekannte Örtchen in der Nähe von Bonn, unfern des Rheinufers. Jetzt ungemein angewachsen zu einer Art Villenstadt. Dort wurde dem Vater Haydn 1792 ein Frühstück vom kurfürstlichen Orchester gegeben. Bei jener Gelegenheit legte Beethoven dem alten Meister eine (oder zwei) Kantaten vor, die von diesem gelobt wurden (Wegeler, „Notizen“ S. 15f.). Offenbar ist von der Kantate auf den

Tod Josefs II. die Rede (siehe bei: Kantaten). Von Godesberg ging Beethoven mit einigen seiner Bekannten nach Marienforst, und dort spielte er bewundernswert auf der Orgel (Thayer nach Wurzer, Th.-R. I S. 260). Vermuten läßt es sich, daß er in Godesberg die Burgruine besucht hat.

**Goethe.** Joh. Wolfgang v. Goethe, der weltberühmte Dichter und Forscher auf vielen wissenschaftlichen Gebieten (1749—1832). Er stand mit Beethoven in Verbindung, den er auch persönlich kennen lernte. Das Verhältnis der beiden Größen zueinander ist in psychologischer Beziehung überaus fesselnd. Durch Bettina v. Arnim wurde der Dichter in überschwenglicher Weise auf den Tonkünstler aufmerksam gemacht, als auf ein Ideal von Menschen (1810). Als sich die beiden dann (1812) in Teplitz und auch in Karlsbad persönlich kennen lernten, wurde Goethe merklich abgekühlt, da dieser überdies in der Folge durch Zelter förmlich von Beethoven abgeredet wurde. Beider Naturen waren grundverschieden, und geradezu gegensätzlich hatten sich ihre Schicksale gestaltet. Goethe, der reiche Patrizierssohn, der mit größtem Erfolg einer umfassenden Bildung zustrebte, ein Mann von feinstem Schliff, den er sich im Umgang mit den höchsten gesellschaftlichen Kreisen erworben hatte, Beethoven von viel geringerer Herkunft, in einer zeitweise geradewegs armen Musikerfamilie aufwachsend und frühzeitig aufs Verdienen hingelenkt, gesellschaftlich unbeholfen, seit seinem etwa 30. Lebensjahre schwerhörig, noch dazu den höchsten und „allerhöchsten“ Herrschaften nichts weniger als freundlich gesinnt; wie sollen sich diese Gegensätze verstanden haben? Beethoven ahnte und fühlte wohl Goethes Erhabenheit und hat viele Lieder des Dichters, überdies den „Egmont“ und anderes, wie „Meeresstille und glückliche Fahrt“, in Musik gesetzt, stand aber in allem sprachlichen Ausdruck tief unter dem Sprachkünstler Goethe. Dieser dagegen, trotz einer unleugbaren Musikliebe, die ihn von der Jugend bis ins Alter nicht verließ, war weder Musiker, noch hatte er, sogar wenn man ihn als Dilettanten wertet, das nötige musikalische Verständnis, um Beethovens Größe und Wucht zu ahnen. Was er je über das Klavierspiel und die Werke Beethovens geäußert hat, sind allgemeine, verständnislose Redensarten. Die Gegensätzlichkeit reicht sogar bis in ganz kleine Züge. Goethe haßte das Tabakrauchen, wogegen Beethoven nicht abgeneigt war, gelegentlich sein Pfeifchen zu rauchen. Der Tonkünstler hatte Vergnügen am Tierleben. Man kennt die Geschichte von den Schmetterlingen und seine Teilnahme an den Leistungen des Pudels, den Aubry in Baden öffentlich vorführte. Bei Goethe hat die Abneigung gegen Aubrys Pudel bekanntlich zu einem

tieften Riß im Verhältnis zum Weimarer Theater geführt, wo der Großherzog die Pudelaufführung zugelassen hatte (hierzu Zeitler, „Goethehandbuch“, eine Unmasse älterer Goetheliteratur und L. Volkmann, „Neues von Beethoven“).

Das Verhältnis des Tonkünstlers zum Dichter ist wiederholt besprochen worden, auch bei Ad. Sandberger, „Beethovenaufsätze“ S. 272ff., und hat erst neuerlich wieder im Jahrbuch „Der Bär“ für 1925 eine besondere Erörterung gefunden (Leipzig, Breitkopf & Härtel). Auch nach Emil Ludwigs „Goethe“ stand der Dichter dem Tonkünstler fremd gegenüber, obwohl er ihn bewunderte.

Beethoven hat folgende Dichtungen Goethes in Musik gebracht: Um 1790 das Lied „Mit Mädeln sich vertragen“ aus: „Claudine von Villa Bella“, die 1775 veröffentlicht worden war, ein Stück, aus dem Beethovens Lehrer Neefe 1777 ein anderes Lied komponiert hatte. Beethoven benutzte für „Mit Mädeln sich vertragen“ den Text der ersten Auflage von Goethes Dichtung (nach Mandyczewski im Vorbericht zum Supplementbände der Leipziger Gesamtausgabe). Beethoven wird wohl durch Neefe auf das Stück hingewiesen worden sein, ließ es aber dann jahrzehntelang liegen. Erst 1822 wurde er dem Verlag Peters angeboten (siehe Thayer, „Chronol. Verz.“ S. 7, Nr. 15).

Aus der Zeit um 1798 ist eine Skizze bekannt zu Goethes Lied „Der Kuß“ „Ich war bei Chloen ganz allein“, das Beethoven in unwesentlicher Änderung 1825 als Op. 128 herausgegeben hat (Nottebohm, „Them. Verz.“ und „Zweite Beethoveniana“ S. 473ff., erschien bei Schott in Mainz).

Um 1798 fallen einige Skizzen zu Goethes „Neue Liebe, neues Leben“, die übrigens ganz verschieden sind von dem gleichnamigen Liede, das Beethoven später nochmals vertont hat, „Herz mein Herz, was soll das geben“ Op. 75 Nr. 2. 1810 erschienen bei Breitkopf & Härtel und der Fürstin Kinsky gewidmet, zusammen mit den anderen Liedern desselben Opus.

Skizzen zu Goethes „Ich denke Dein“ fallen 1799. Es blieb bei dem Entwurf. (Nottebohm, „Beethoveniana“ II, S. 486—493. Erwähnt ist ein Lied: „Ich denke Dein“ in einem Briefe an Breitkopf & Härtel vom 26. Juli 1809, vgl. die verschiedenen Briefausgaben.)

Ein Entwurf zu „Meine Ruh ist hin...“ fällt um 1800, und bald danach dürfte eine Skizze zur „Rastlosen Liebe“ entstanden sein. (Nottebohm, „Beethoveniana“ II, S. 575f., und Ludwig Nohl, „Beethovens Leben“ II, S. 530.)

Goethes Lieder „Wie herrlich leuchtet“ und „Ich komme schon durch manches Land“ erschienen 1805 im Juni als Nr. 4 und 7 von Op. 52 (nach den Verzeichnissen von Thayer und Nottebohm).

In einer geradewegs abschreckenden Ausstattung kamen 1808 heraus bei Riedl in Wien die vier Melodien zu „Nur wer die Sehnsucht kennt“. Mit anderen Liedern zusammen veröffentlicht als Op. 52 im Kunst- und Industriecomptoir (vgl. die Verzeichnisse und überdies Th.-R. III).

1810 erschienen mit anderen Liedern zusammen Goethes „Kennst Du das Land“, „Herz mein Herz, was soll das geben“ (siehe oben bei 1798) und „Es war einmal ein König, der hatt' einen großen Floh“, und zwar als Op. 75 der Fürstin Kinsky gewidmet. (Vgl. die Verzeichnisse von Thayer und Nottebohm. Zum Flohlied überdies Frau Pessiak-Schmerling in „Wiener Illustrierte Zeitung“ 1889 Nr. 30, S. 621 ff., Hamburger Signale 20. Februar 1892, Nr. 10, S. 125, und „Neue Zeitschrift für Musik“ 1892 Nr. 42 über andere Kompositionen des Flohliedes. — Das Flohlied, das Beethoven bei Del Rios vorspielte, war wohl ein anderes als das gedruckte. Die Noten zum späteren von 1816 sind nicht bekannt. Die Erzählung davon durch Frau Pessiak-Schmerling ist auch benutzt bei Th.-R. IV, S. 518.)

Vermutlich 1810 hat Beethoven Goethes Lieder „Trocknet nicht...“ „Was zieht mir das Herz so?...“ und „Kleine Blumen, kleine Blätter...“ vertont. (Hierzu Frimmel, „Neue Beethoveniana“ 2. Aufl. S. 338).

Erinnern wir uns an die Musik zu „Egmont“ und deren Geschichte (siehe oben bei: Egmont), die in engster Beziehung zu Goethe steht.

„Dem unsterblichen Goethe hochachtungsvoll gewidmet“, ist dann die Beethovensche Musik zu „Meeresstille“ und „Glückliche Fahrt“, die in den Jahren 1814 und 1815 geschaffen wurde, aber erst 1822 im Stich erschien. (S. bei: Kantaten.)

Um dieselbe Zeit, es ist nicht genau angegeben, wann, wurde dann auch das Lied „Erlkönig“ entworfen, von dem im Abschnitt: Erlkönig die Rede war.

Etwa 1820 entstand ein Entwurf zu Goethes „Sah ein Knab' ein Röslein steh'n...“, der später noch einmal vorgenommen wurde, aber unvollendet blieb (Nottebohm, „Beethoveniana“ II, S. 474).

Am 23. Januar 1823 schrieb der Meister für ein Album, es ist das spätere Wimpfensche, einige Takte Musik zu den Worten „Der edle Mensch sey hülfreich und gut“ in Anlehnung an Goethes Gedicht „Das Göttliche“ und den Kanon „Edel sey der Mensch, hülfreich und gut“ für Schlösser, „Worte von Goethe, Töne von Beethoven, Wien im Mai 1823“ (siehe bei: Canones und: Schlösser und Th.-R. IV, S. 422).

Wiederholt dachte Beethoven daran, den „Faust“ zu komponieren. Wie man weiß, zählt der „Faust“ zu den vielen Opernplänen Beethovens, die unausgeführt blieben.

**Gottgläubigkeit.** In der nicht gerade einfach gestalteten Weltanschauung, die bei Beethoven zu verschiedenen Zeiten vermutet werden kann, sticht als ziemlich beständig die vielleicht unerschütterliche Gottgläubigkeit hervor. Sie hängt offenbar mit der katholischen Erziehung zusammen, die er in Bonn erhalten hat. Er mußte dort mit allen Gebräuchen der Kirche wohlvertraut werden, da er doch in jungen Jahren als Hoforganist die Messe musikalisch zu begleiten hatte. Mit dem Katholizismus war auch der Gottesglaube gegeben. Nun müssen sich freilich, wie man aus manchem schließen kann, viele Veränderungen zeitweilig eingestellt haben. Bei Blöchlinger äußerte Beethoven (es ist gut beglaubigt) einmal um 1819: Christus ist doch nichts als ein gekreuzigter Jude, womit die Leugnung der Gottheit Christi klar genug ausgesprochen war. (Genaueres in Frimmel, „Beethovenstudien“ II. Bd., S. 117.) Ob man den Ausspruch verallgemeinern und auf andere Lebensperioden beziehen dürfe, ist allerdings sehr fraglich. Zu beachten ist dabei Schindlers Beobachtung „Mit ziemlicher Gewißheit kann gesagt werden, daß seine religiösen Anschauungen weniger auf Kirchenglauben beruhten, als vielmehr im Deismus ihre Quelle gefunden haben“ (dem Sinne nach schon in der 1. Auflage S. 150, etwas erweitert in den Auflagen 3 und 4 II, S. 161). Vom Meister selbst war über Religion, die er wie den Generalbaß für abgeschlossene Dinge hielt, über die man nicht reden solle, wenig zu erfahren. Wenn er sich in geistliche Kompositionen vertiefte, wie bei den zwei Messen, war er sicherlich im Sinne der Texte ein religiöser Mensch, vielleicht sogar im katholischen Sinne. Daß er sonst über den Gottesbegriff viel nachgedacht hat, daß er in entfernten Literaturen, z. B. bei den Ägyptern, Indern nachgelesen hat, ist erwiesen, doch finden wir in den Aufzeichnungen von 1816 auch die wichtige Stelle: „Gott ist immateriell, deßwegen geht er über jeden Begriff; da er unsichtbar ist, so kann er keine Gestalt haben. Aber aus dem, was wir aus seinen Werken gewahr werden, können wir schließen, daß er ewig, allmächtig, allwissend, allgegenwärtig ist.“ Oft wendete sich der Meister auch in Bedrängnissen an Gott. Dies geht aus mehreren Stellen im Heiligenstädter Testament hervor. Man beachte auch die geistlichen Lieder nach Gellertschen Gedichten aus derselben Schaffenszeit. Das Suchen in fremden Literaturen ist unter anderm erwiesen durch die Abschrift einer Stelle aus Reinhold („Bruder Decius“), „die hebräischen Mysterien oder die älteste religiöse Frei-

maurerei“ (Leipzig 1788): „Ich bin, was da ist. Ich bin alles, was ist, was war und was sein wird. Kein sterblicher Mensch hat meinen Schleier aufgehoben. Er ist einzig von ihm selbst, und diesem Einzigem sind alle Dinge ihr Dasein schuldig.“ Diese Sätze sind von einem Tempel der Göttin Neith in Sais genommen, und Beethoven hat sie sich abgeschrieben und rahmen lassen, um sie stets vor sich zu haben. (Die Quelle wurde durch Alb. Leitzmann ermittelt. Vgl. „Beethovens persönliche Aufzeichnungen“ Nr. 182, Leipzig, Inselverlag, ohne Jahr.) Was die französische Revolution nach Bonn und auch zu Beethovens Bewußtsein gebracht hat, ist bei Th.-R. besprochen und bei Neef in „Zeitschrift für Musik“ 1925, Heft 15, wo auch die Einflüsse von Eulogius Schneider in Bonn erörtert sind. Jedenfalls unterlag Beethoven im nächsten Jahrzehnt einer starken Gegenwirkung gegen die französische Aufklärung. In diesem Sinne sind doch wohl die Worte zu nehmen, die er (am 8. April) 1802 an Hofmeister & Kühnel nach Leipzig schrieb. Der Verlag wollte von ihm eine revolutionäre Sonate. Beethoven will nicht: „Wär's noch eine Missa pro Sancta Maria a tre voci oder eine Vesper — nun da wollt ich gleich den Pinsel in die Hand nehmen und mit großen Pfundnoten ein Credo in unum hinschreiben.“ In Beethovens Ansichten, besonders ethischer Art, spielt auch I. Kant etwas herein, und auf einer indischen Quelle notiert er 1816 „Zeit findet bei Gott nicht statt“ (mit Anlehnung an Psalm 90, V. 4, vgl. Leitzmann, „Beethovens persönliche Aufzeichnungen“ Nr. 106, S. 28).

**Graetz** bei Troppau. (Siehe bei: Lichnowski.)

**Graf**, Konrad, Klavierfabrikant (geb. 1782, gest. 1851), Kunstfreund. Für Beethoven bemerkenswert dadurch, daß er dem Meister in dessen letzten Lebensjahren ein Klavier zur Verfügung stellte, beziehungsweise lieh. Es ist noch erhalten und kam nach mehreren Wanderungen 1889 ins Beethovenhaus nach Bonn.

(Die Literatur darüber bei Frimmel, „Beethovenstudien“ Bd. II mit Abbildung des Flügels. Zu Graf: Frimmel, „Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen“ Bd. II, Abschnitt Graf.)

**Graz.** Die alte steiermärkische Hauptstadt verfügte über ein lebhaftes Musiktreiben, besonders in den Zeiten, als Beethoven mittelbar — nicht persönlich — und Schubert — dieser auch persönlich — daran Anteil nahmen. Beethovens Ruhm und sein Wohltätigkeitssinn führten zu einer engen, wenn auch vorübergehenden Verbindung des Meisters mit Graz. Der dortige Professor Julius F. B. Schneller, der mit Beethoven im Wiener Gleichensteinkreise bekannt geworden sein dürfte, und der Grazer Hofkammerprokurator Jos. v. Varena, den Beethoven in Teplitz 1811 kennen gelernt hatte, bildeten ohne Zweifel

die Vermittler und gewannen den Meister für das Leihen vieler seiner Werke aus der angedeuteten Periode zu Wohltätigkeitskonzerten in Graz. Schon in einer Akademie, die am 25. Juli zu Schnellers Ehren gegeben wurde, glänzte Beethovens Pastoralsymphonie als Hauptnummer. Die Wiederholung dieser Akademie am 8. Oktober desselben Jahres 1811 wurde zugunsten des Konvents und Spitals der Elisabethinerinnen in Graz veranstaltet und hatte einen bemerkenswerten Gelderfolg. Durch Varena aufgefordert, sandte Beethoven ohne Anspruch auf Bezahlung der Reihe nach viele eigene Arbeiten nach Graz, so die gedruckte Partitur des Oratoriums „Christus am Ölberge“ und die der „Chorfantasie“. Diese wurde durch die junge, sehr begabte Marie Koschak vorgetragen (es ist die spätere Pachler-Koschak). Die Akademie mit diesen Werken fand am 22. Dezember 1811 statt. (F. Bischoff in Graz hat den Spielplan mitgeteilt und überdies die weiteren Sendungen Beethovens für die Wohltätigkeitskonzerte in Graz an der Hand von Briefen an Varena und Rettich auseinandergesetzt.) Beethoven erwies sich stets sehr entgegenkommend, auch für die Ostersonntagsakademie vom 29. März 1812. Musikdirektor Ed. Hysel leitete die Aufführungen. Als Chordirektor wird Heimrich genannt. Die Nonnen sandten dem Meister „gute Sachen“ zum Naschen, für die er in einem Briefe vom 19. Juli 1812 den „würdigen Frauen“ danken läßt. Man ersucht nochmals um Werke und bietet eine Belohnung von seiten eines dritten reichen Kunstfreundes. Hinter diesem darf wohl der ehemalige König von Holland vermutet werden, der damals bei Graz lebte und sehr viel mit Schneller verkehrte. Beethoven weist dies zurück und läßt nur den Gedanken durchscheinen, in Graz eine Akademie zu seinen Gunsten geben zu wollen. Nur die Kopiatorkosten rechnete er an. Dem Entgegenkommen Beethovens verdankten die Grazer noch zwei Akademien, die 1813 stattfanden. Die Grazer Akademie vom 6. Juni jenes Jahres bildete den Abschluß jener Wohltätigkeitskonzerte, für die Beethoven so hochherzig mitgewirkt hatte. Die Veranstalter der Akademien sandten dann an den Meister 150 Fl., die Nonnen ein Miniaturgemälde in vergoldetem Ebenholzrahmen, wofür Beethoven aus Baden am 4. Juli 1813 dankte. Die Möglichkeit eines Besuches in Graz wird vom Meister erwähnt, doch ist er weder damals, noch später dahin gereist.

Noch sei auf die Namen Anselm Hüttenbrenner und Joh. Bapt. Jenger hingewiesen, die engstens mit Graz zusammenhängen. Auch sei noch die Ernennung Beethovens zum auswärtigen Ehrenmitglied des steiermärkischen Musikvereins angemerkt, die 1821 beschlossen wurde, und deren Diplom das Datum 1. Jänner 1822 trägt.



(Vgl. F. Bischoff, „Beethoven und die Grazer musikalischen Kreise“ im ersten „Beethovenjahrbuch“ I, S. 6—27. Siehe auch bei: Attems, Hüttenbrenner, Hysel, Jenger, Mitleid, Pachler, Schneller, Wohltätigkeit.)

**Griesinger**, Georg August v. (gest. 1828). Musikliebender Zeitgenosse Beethovens, den er schon in seiner Jugend kennen lernte. Später Legationsrat bei der sächsischen Gesandtschaft in Wien. Die Beziehungen scheinen bis in die 1820er Jahre etwas gelockert worden zu sein. Dann, am 17. Juni 1822, schrieb Griesinger, angeregt durch Breitkopf & Härtel, an Beethoven, ob dieser nicht einen Opernstoff (der nicht genannt wird) komponieren wolle. Beethoven antwortete: „Mit Vergnügen empfangen ich von ihnen einige Zeilen, und sobald ich in die Stadt komme, werde ich Sie besuchen, Schon seit 5 Monathen kränklich kann ich nur sparsam mit der Ausbeute meiner Kunst seyn — mich hat es recht gefreut, etwas von ihnen zu hören, dem verdienstvollen (überhaupt — und insbesondere in Haidns Lebensbeschreibung) Manne —

Hochachtungsvoll

ihr Ergebenster Beethoven“

(Mitgeteilt in „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ April 1920, S. 427, durch G. Kinsky). Das Schreiben fällt wohl noch in den Juni 1822 und dürfte auf dem Lande in Baden (nicht in Mödling, wie Kinsky annimmt) geschrieben sein. Dazu auch „Österreichische Rundschau“ 1. August 1920, wo das Briefchen wiederholt ist.

Bemerkenswert ist, daß Beethoven die Schreibung des Namens Haydn verfehlt. Die Anspielung auf Griesingers Haydnbuch von 1810 ist wohl allgemein verständlich. Am 7. Januar 1823 schreibt Beethoven dann wieder an Griesinger, und zwar erbittet er Rat wegen der Versendung der Messe. Es mag Griesingers Vermittlung zugeschrieben werden, wenn bald danach eine Abschrift der großen Messe beim sächsischen Hof abgesetzt wurde. Ein weiterer Brief an Griesinger vom 20. November 1823 wurde durch La Mara bekanntgemacht in „Klassisches und Romantisches“. (Dazu Th.-R. II, S. 69 und IV nach Register.)

**Grillparzer**, Franz, der berühmte Dichter, besonders Dramatiker (geb. zu Wien 1791, gest. ebendort 1872). Er gehörte zu den meistbedeutenden Zeitgenossen Beethovens. — Als Sohn eines wohlhabenden Wiener Rechtsfreundes widmete er sich zwar dem Rechtsstudium, das er 1811 vollendete, doch war die Beamtenlaufbahn seiner Natur nicht gemäß. Sie führte auch zu keinen besonders bemerkenswerten

Erfolgen (Grillparzer trat 1813 bei der K. K. allgemeinen Hofkammer in Staatsdienste, wurde 1824 Hofkonzipist, 1833 Archivdirektor, trat 1856 mit dem Titel Hofrat in den Ruhestand). Die bewundernswerte dichterische Begabung trat allmählich hervor, auch in den Zeiten mancher Bedrängnis, nachdem die Familie um ihr altes Vermögen gekommen war. Unter schwerem Ringen kamen die ersten Dramen an die Öffentlichkeit, die noch der Zeit Beethovens angehören, also die „Ahnfrau“ (1817), die „Sappho“ (1818), das „Goldene Vließ“ (1822), „König Ottokars Glück und Ende“ (1825). Bei Grillparzer war es mehr ein Innenleben als ein Wirken nach außen. Sein Temperament kann als melancholisch-sanguinisch bezeichnet werden. Der Dichter war echt musikalisch begabt und so weit in die Musiktheorie eingeführt, daß er selbst schöpferisch tätig war. Einige Kompositionen sind erhalten. Er spielte gern Klavier, fantasierte oft stundenlang, er sang und war etwas mit der Violine vertraut. Mit seiner Mutter (sie starb 1819), später mit anderen, z. B. Caroline Pichler und bei Fröhlichs, übte er das Vierhändigspielen, wobei auch Beethovensche Symphonien vorgenommen wurden. (Vgl. Eduard Hanslick in „Musikalische Stationen“, der modernen Oper II. Teil, Kapitel „Grillparzer und die Musik“, ursprünglich in der „Neuen freien Presse“, auch Kurt Borries, „Grillparzer und die Oper“ in „Deutsche Rundschau“ September 1923. „Grillparzerjahrbuch“ Bd. IV.)

Die Musik hat für Grillparzers Leben und Schaffen große Bedeutung und riß ihn gelegentlich aus geradewegs krankhaften Verstimmungen heraus. Deren gab es genug.

Alles künstlerische Schaffen, nicht zuletzt das schriftstellerische, stand damals bekanntlich unter dem Druck der Zensur, und besonders Grillparzer hatte darunter schwer zu leiden. Auch in Beethovens Leben ist durch diese Einrichtung im vormärzlichen Wien gelegentlich Störung gekommen. Die Zeit, die den noch jungen Grillparzer mit Beethoven zusammenführte, gehört mit zu den Perioden, in denen der Dichter am meisten zu leiden hatte. Indes gab es doch große Erfolge auf der Bühne, und diese konnten dem Komponisten nicht verborgen bleiben. Denn dieser suchte schon lange nach einem brauchbaren Libretto (siehe: Opernpläne). So stellte sich denn eine Verbindung der beiden Männer ein, die, beide in den Kreisen hoher Bildung lebend, viele gemeinschaftliche Bekannte hatten. Es sei nur an Schreyvogel (West) erinnert, an Jos. Sonnleithner, die Grafen M. Dietrichstein und Moritz Lichnowski. Die Kreise der beiden Großen überschnitten sich. Bei Sonnleithner sah 1805 der junge Grillparzer den Meister in einer musikalischen Unterhaltung zugleich mit Cherubini und Abt

Vogler. Wenig später, 1807 oder 1808, als der nachmalige Dichter noch in den Flegeljahren gewesen, wohnten Grillparzers und der Meister über Sommer in demselben Hause zu Heiligenstadt, worüber späterhin Grillparzer berichtete. Es war in dem Hause Nr. 8 der GrinzingerstraÙe. (Hierzu Kastners „Wiener musikalische Zeitung“ IV. Bd. Nr. 27 und 28 vom 11. und 19. Mai 1887. Frimmel, „Beethoven in Heiligenstadt“.)

- Den Hauptanlaß zu einem eigentlichen Verkehr des Meisters mit dem nunmehr herangereiften Dichter und zu einem neuerlichen Suchen Beethovens nach einem Operntext bildete die Wiederaufführung des „Fidelio“ im November 1822. Für die Hauptdarstellerin Wilhelmine Schröder hatte Beethoven die Zusage geleistet, eigens für sie eine Oper zu schreiben. Aus Leipzig von Breitkopf & Härtel kam durch Griesinger eine Anregung zum Schaffen einer neuen Oper. Bruder Johann wies auf Kind, den Textdichter Webers, hin, auf Rossinis Erfolge. Von anderen Seiten wird dieser und jener Vorschlag gemacht, Sporschills ernste Oper „Die Apotheose im Tempel des Jupiter Ammon“ wird von Beethoven durchgesehen und mit Notizen versehen, übrigens sollte die Musik zu den „Ruinen von Athen“ dazu wiederholt werden. Einige Oratorien, als geistliche Dramen, tauchen unter den beabsichtigten Neuschöpfungen auf, in erster Linie Bernards „Sieg des Kreuzes“. „Da verfiel Graf Lichnowski Anfang Februar (1823) darauf, Grillparzer um eine Operndichtung anzugehen“ (nach Aug. Sauer). Ein Gespräch vom 9. Februar 1823 (Sauer Nr. 308, S. 375) könnte die erste Erwähnung Grillparzers im gegebenen Zusammenhang sein. Beethoven beabsichtigte um jene Zeit, Grillparzer zu besuchen. Man beachte, daß damals von zwei Opern die Rede war. Grillparzer in seinen „Erinnerungen an Beethoven“ erzählt, daß Graf Moritz Dietrichstein ihn aufgefordert habe, ein Opernbuch für Beethoven zu schreiben. Sauer vermutet, daß Lichnowski der Anreger und Dietrichstein der Vermittler gewesen. Grillparzer willigte nach einigem Zögern ein. Er wählte von den dramatischen Stoffen, die er im Auge hatte, die „Melusina“. Ein „halb-diabolischer“ anderer Stoff, wie es scheint, ist „Drahomira“ gemeint, und „Des Lebens Schattenbild“ blieben beiseite. Eine „Melusine“ war schon 1817 von Grillparzer beabsichtigt. Es sollte ein Kinderballett werden (nach Sauer Nr. 314, S. 179 und Nr. 355, S. 219). Als Opernbuch mußte die „Melusine“ eine andere Gestalt bekommen. Es wurde rasch, ja flüchtig gearbeitet, und am 4. und 5. März 1823 weiß Castelli in der „Dresdener Abendzeitung“ zu melden, daß die „Melusine“ „geschrieben“ sei (nach Sauer). Vorläufig war die Verbindung eine mittelbare, und Schindler besorgte die

Vermittlung. Endlich kam es aber zu Besuchen Grillparzers bei Beethoven, die durch den Dichter getreulich offenbar wahrheitsgemäß erzählt werden. Nur verwechselt er die frühere Wohnung auf der Laimgrube in der Pfarrgasse zunächst mit der Wohnung in der Ungargasse (heute 5), in welcher er den Komponisten erst später nochmals aufsuchte. Die Musik zur „Melusine“ sollte sogleich begonnen werden. Im Laufe des Sommers 1823 besuchte Grillparzer den Meister in Hetzendorf. Aus Beethovens Gesprächsbüchern entnimmt man, daß Grillparzer einmal fragte: „Sind Sie noch immer der Meinung, daß statt des ersten Chores in unserer Oper etwas anderes substituiert werden sollte“ (Sauer Nr. 196, S. 1 ff.). Erwähnenswert ist es, daß Grillparzer schon damals, offenbar durch eine Äußerung Beethovens angeregt, den Gedanken des Leitmotivs ausspricht: „Ich habe mir überhaupt gedacht, ob es nicht passend wäre, jede Erscheinung oder Einwirkung Melusins durch eine wiederkehrende leicht [zu] fassende Melodie zu bezeichnen. Könnte nicht die Ouverture mit dieser beginnen, und nach dem rauschenden Allegro auch die Introduktion durch diese selbe Melodie gebildet wird“. Beethoven muß also vorher eine Wiederholung eines Melusinsengesanges schon angedeutet haben. Was er mündlich geantwortet hat, ist nicht bekannt. Grillparzer schreibt dann hin: „Diese Melodie habe ich mir als diejenige gedacht, auf welche Melusine ihr erstes Lied singt.“ Beethoven, bekanntlich mit den Variationen über Diabellis Walzer beschäftigt und mit der Vollendung der Neunten und anderem, hatte die „Melusine“ noch nicht in Angriff genommen. Noch ist nebenbei von „Drahomira“ die Rede. Grillparzer notiert einmal: „Ihre Musik bleibt uns doch ganz unbegreiflich“, was sich verschiedenartig deuten läßt. Privatverhältnisse werden berührt. Nach dem Besuch in Hetzendorf trat eine wie es scheint mehrmonatliche Pause ein. Grillparzer sah sich hingehalten und kam eine Zeitlang nicht wieder (Schindler im Gesprächsheft, Th.-R., „Beethoven“ IV und V).

Die dritte Zusammenkunft fand im Januar 1824 in Beethovens Wohnung (Ungargasse, heute Nr. 5) statt. An der „Melusine“ verlangt Beethoven Änderungen, und Grillparzer erklärt sich zu allem bereit. Auch Oratorientexte werden besprochen, und der Dichter lehnt einen „Messias“-Stoff ab. „Eigentlich kann man ja Jesus Christus nicht musikalisch ausdrücken. Die Musik muß Schmerz ausdrücken, menschlichen Schmerz, wo bleibt da der Gott?“ Von einer „Judith“ ist die Rede. „Drahomira“ wird wieder besprochen. Zensurstreitigkeiten wegen „Ottokars Glück und Ende“ kommen zur Erörterung. Durch Rellstab wissen wir, daß im April 1825 bei Beethoven keine Geneigtheit mehr vorhanden war, die „Melusine“ zu komponieren. Im September

jenes Jahres hatte er die „Melusine“ so weit aufgegeben, daß sie nur vorübergehend wieder erwähnt wurde. Gelegentliche Begegnung ist beglaubigt. Die letzte wirkliche Unterredung Grillparzers mit Beethoven fand am 8. April 1826 statt. „Später sah ich ihn — ich weiß nicht mehr wo — nur noch einmal wieder“, sagt Grillparzer in seinen „Erinnerungen“. Offenbar war das im Gasthaus „Zur Eiche“ auf der Brandstatt, das Beethoven in jener Zeit Samstags abends zu besuchen pflegte, und in welchem Grillparzer Stammgast war. Beethovens Gesprächshefte haben einiges von der Unterhaltung überliefert, aus der hervorgeht, daß Grillparzer durch die Zensurquälereien schwerst getroffen war und alle Arbeitslust verloren hatte: „Die Zensur hat mich umgebracht“ — „Ich habe das Unglück, hypochondrisch zu sein“. — Böse Zeiten waren es für den Dichter. Beethoven spricht ihm zwar Mut zu. Aber der Meister selbst schwankte schon dem Grabe zu, und so ist denn die Grillparzersche „Melusine“ von Beethoven nicht mehr komponiert worden. Vielleicht war eine gegenseitige Verständigung überhaupt nicht möglich gewesen. Grillparzer war allerdings überaus musikbegabt, wie schon erwähnt, aber von einem besonderen Verständnis für Beethovens Musik ist nichts zu finden, auch nicht für Beethovens Persönlichkeit. Über eine fast etwas kühle Hochschätzung ist die Zuneigung zum Komponisten kaum hinaufgestiegen. Wie so häufig, wirkten Beethovens Wunderlichkeiten hemmend auf die Entwicklung einer echten Freundschaft. Man erinnere sich an die Geschichte mit dem Fuhrlohn, die Grillparzer in seinen „Erinnerungen“ mitgeteilt hat, und die so oft nacherzählt worden ist, daß sie hier wohl wegbleiben kann. — Wie sich die „Melusinen“-Episode in Grillparzers Denken umgestaltet hatte nach etwa dreißig Jahren, entnimmt man einem Briefe des Dichters vom 13. Juni 1857. Der Empfänger ist unbekannt. Grillparzer schreibt: „Hochgeschätzter Herr! Eben auch im Begriff, eine Badereise anzutreten, schreibe ich Ihnen mit ein paar Worten, daß mein Operntext Melusine bei Wallishauser in Wien gedruckt und dort für ein paar Groschen zu haben ist. Dieser Text dürfte Ihnen übrigens nicht zusagen. Er ist auf Aufforderung Beethovens und zu einer Zeit geschrieben, als dieser schon völlig taub und daher nach meinem Urteil gar nicht mehr fähig war, eine eigentliche Oper zu schreiben, daher auch den Chören und der bloß die Handlung begleitenden Instrumentalmusik ein viel zu großer Spielraum eingeräumt wurde. Er war übrigens vielleicht darum damit zufrieden und hatte bereits seinen Kontrakt mit der Direktion der Wiener Oper gemacht, als eine Auflösung des damaligen Theaterpactes die Sache rückgängig machte und die Oper liegen blieb.“ (Mitgeteilt von Carl Glossy

**Großmann-Helmuthsche Theaterleitung in Bonn.** 1778 forderte der Kurfürst Max Friedrich die leitenden Mitglieder der Seylerschen Truppe Großmann und Helmuth auf, in Bonn eine Gesellschaft zu bilden und zu leiten, damit „die deutsche Schauspielkunst zu einer Sittenschule für sein Volk erhoben werden möchte“ (Th.-R. I, S. 74 nach J. Wolter in den „Rheinischen Geschichtsblättern“ 4. Jahrg., S. 1ff. Siehe auch L. Schiedermaier, „Der junge Beethoven“ [1925] nach Register. Im genannten Buch auch ein Bildnis Großmanns.) Dies geschah, und am 26. November desselben Jahres war die erste Vorstellung, die ein Großmannsches Trauerspiel und ein Lustspiel von Ayrenhofer brachte. Madame Großmann sprach einen Prolog. Die besten Kräfte der Seylerschen Truppe waren aus Dresden mitgekommen. Die Musik war die des kurfürstlichen Orchesters. Großmann und dessen Frau werden im Fischerschen Manuskript als „erste und intime Freunde“ bei Johann van Beethoven genannt. So kam also wohl der junge Ludwig schon früh in den Großmannschen Kreis. 1783 wurde Großmanns Vertrag geändert. Seine Truppe war mächtig angewachsen, „aus besonderen Gnaden“ wurde „dem Directeur vergönnet, einige Sommermonate mit der Gesellschaft an andern Orten zuzubringen“. Großmann blieb einige Zeit in Frankfurt, während seine Frau im Herbst jenes Jahres die Leitung des Bonner Theaters besorgte; als „Musikdirector“ wirkte C. G. Neefe. Frau Großmann starb unvorhergesehen am 29. März 1784. Belderbusch war im Januar jenes Jahres gestorben, und nun ging noch der Kurfürst Max Friedrich mit Tod ab (am 15. April), womit für die Großmannsche Leitung die Katastrophe unvermeidlich war. Die Hofschauspielergesellschaft wurde entlassen mit einem vierwöchentlichen Gehalt. Zunächst folgte an Großmanns Stelle Johannes Böhm, der seine Leute aus Frankfurt mitbrachte. Von nun an erscheint Großmann nur mehr vorübergehend in Bonn.

**Großvater.** (Siehe: Stammbaum.)

**Gruben,** Familie von. Vornehmes rheinisches Geschlecht, musikliebend. Beethoven, Vater und Sohn, verkehrten dort zugleich mit Rovantini (Th.-R. I, S. 464 und neuestens Schiedermaier, „Der junge Beethoven“).

**Guicciardi,** Giulietta, Gräfin (geb. 1784, gest. 1856). Als Mädchen eine frische, anmutige Erscheinung, die jedenfalls auf Beethoven einen tiefen Eindruck gemacht hat. Sicher aber ist sie nicht die „Unsterbliche Geliebte“. Der etwa 30jährige Meister lernte sie im Brunsvikischen Kreise um 1800 kennen. Beethoven erteilte ihr Unterricht auf dem Klavier, worüber ihre eigenen Erinnerungen bekannt sind. 1803

vermählte sie sich mit dem Grafen Wenzel Robert Gallenberg, mit dem sie bald danach Wien für lange Zeit verließ. Vorher aber noch in Wien verkehrte Beethoven auch bei Gallenberg, und Josefine Bruns-vik schreibt darüber wiederholt an ihre Schwester Therese. Giulietta ging mit Gallenberg nach Italien. Nach ihrer Rückkehr scheint sie sich dem Meister wieder genähert zu haben, doch wies sie dieser zurück. Diese Angelegenheit ist bei Schindler eingehend behandelt, der die Comtesse Guicciardi für die unsterbliche Geliebte hielt.

(Seit Schindler haben fast alle Beethovenschriften sich mit der Comtesse Guicciardi beschäftigt in verschiedenem Sinne. Siehe bei: „Unsterbliche Geliebte“. Bildnisse Giuliettas sind erstmalig veröffentlicht in J. J. Webers „Illustrierter Zeitung“, Leipzig, 1. August 1891, Nr. 2509, mit Text von La Mara. — Thayers erste Auflage und die von Riemann sind wesentlich verschieden. — Über die Besuche Beethovens bei Gallenberg vgl. A. de Hevesi, „Les petites amies de Beethoven“, S. 30ff.)

Daß die Cis-Moll-Sonate der Comtesse Guicciardi gewidmet ist, sei in Erinnerung gebracht.

**Gyika** de Désánfalva, ungarische Adelsfamilie, mit der Beethoven in Wien durch Ant. Halm bekannt wurde. Frau Anastasia Gyika war eine geborene Dadanyi, wie es auf der Widmung des Halmschen Op. 33 von 1819 angegeben ist. Eine Baronin Anne Duka de Kádár, née Gyika de Désánfalva kommt vor in der Widmung des Trios Op. 57 von Ant. Halm. Als Beethoven bei Gyikas zu Besuch war, spielte sich die Geschichte mit dem „Strohalm“ ab, die wir in Halms Lebensabriß kennen lernen werden.

**Gyrowetz**, Adalbert, Musiker (geb. 1763 zu Budweis in Böhmen, gest. 1850 zu Wien). Erhielt seine Ausbildung in Neapel, war dann in Paris und London. 1804 wird er Hofkapellmeister und Dirigent der Hofoper. Eine gewandte, wohl nicht ganz gerade Natur, die gewiß kein ausreichendes Verständnis für Beethovens hohe Kunst hatte. Die vielen Opern, Ballette und anderen Werke, die sein leichtflüssiges, aber nicht tiefes Talent hervorbrachte, konnten einem Beethoven keine Bewunderung abnötigen, und so ist es denn begreiflich, wenn Beethoven und Gyrowetz keinen Freundschaftsbund geschlossen haben. Dolezalek erzählte, als er sich das F-Quartett kaufte, habe Gyrowetz gesagt: Schade um das Geld! und Beethoven spöttelt in einem Brief an Treitschke über eine neue Oper von Gyrowetz. Daß Gyrowetz unter den acht Kapellmeistern war, die bei Beethovens Leichenbegängnis die Bartuchzipfel hielten, beweist nichts für irgendwelche besondere Freundschaft.

(Zu Gyrowetz eine Reihe von Musiklexika, darunter auch das H. Riemannsche, wo die Autobiographie Gyrowetz' mit benutzt ist. Des besonderen Th.-R. I, II, III und V. Einiges Anekdotenhafte bei Hanslick, „Aus meinem Leben“.)

## H.

**Haare.** Beethovens Haare waren ganz dunkel, wie der Ausdruck lautet „schwarz“, überaus dicht, niemals lang herabhängend, etwa gar schlicht, sondern eher struppig und lange Zeit halb kurz geschnitten. Die alte französische Haartracht mit dem Zöpfchen (dieses gehörte wohl zur Perücke), wie er sie in seiner Bonner Zeit für die Gala kennen lernen mußte, wurde jedenfalls unter dem Einfluß der revolutionären Bewegung auch am Rhein bald aufgegeben. In Wien sah man ihn 1795 schon sicher ohne Perücke. Frau Bernhard Kissow erinnerte sich, daß sein Haar „ganz dunkel“ war (siehe bei: Bernhard). Um 1800 war der junge Meister à la Titus frisiert, also ziemlich kurz geschnittenen Haares (über diese Tracht vgl. Frimmel, „Beethoven im zeitgenössischen Bildnis“). „Das pechschwarze Haar sträubte sich zottig“ um den Kopf (nach der Erinnerung des jungen Karl Czerny). Um 1805 hielt er auf gepflegtere Haartracht. So lehren es die zwei Bildnisse von Neugaß und die Zeichnung von L. Schnorr von Karolsfeld. Nach Grillparzers Beschreibung hatte Beethoven 1804/05 schwarzes wirres Haar. Die phantastische Bettina, die für eine nüchterne Beobachtung niemals getaugt hat, sagt um 1800, Beethoven hätte „schwarze Haare“ gehabt, „sehr lang, die er zurückschlägt“. Auf allen echten Bildnissen sind die Haare dunkel. 1817 bemerkt der junge Karl Friedrich Hirsch, der einige Lektionen bei Beethoven erhalten hat, daß die Haare „meliert“ waren, das heißt, daß man unter den dunklen auch schon einige graue fand. Das Erbleichen der Haare, sicher zuerst an den Schläfen, und einiger Haarschwund kamen mit den schweren Erkrankungen der Spätzeit so ziemlich gleichzeitig heran. Demnach sind die erhaltenen Haarbüschel, die in nicht geringer Zahl vorhanden sind, nicht alle gleich gefärbt, je nach dem Zeitpunkt, wann und nach der Kopfstelle, von der sie genommen worden sind. Die Locken, die man von der Leiche abgeschnitten hat, können fast weiß genannt werden. (Dazu „Beethovenstudien“ Bd. I, S. 162, Frimmel, „Beethoven-Jahrbuch“ I, S. 134 und II, S. 324, und desselben „Beethoven im zeitgenössischen Bildnis“ passim, ferner im Abschnitt: Halm. Vgl. auch die Abschnitte: Äußere Erscheinung, Bildnisse und: Locken.)

**Hände.** Beethovens Hände kommen nur auf zwei Bildnissen vor, auf dem ersten Mählerschen (dem mit der Lyra bei Heimler in Wien)



und auf dem Stiellerschen (mit der Missa solemnis bei Herrn Geh.-Rat Hinrichsen in Leipzig). In beiden Fällen müssen wir ein Idealisieren durch den Künstler annehmen, doch sind die Hände auf dem ersten Mählerschen Bildnis jedenfalls naturgetreuer wiedergegeben als auf dem Stiellerschen. Denn von diesem hat Stieler selbst eingestanden, daß die Hände aus dem Gedächtnis fertig gemalt worden sind. So damenhaft zarte Hände hat der knochig gebaute Meister gewiß nicht gehabt. Nach Czernys Beschreibung um 1800 waren seine Finger sehr kräftig, nicht lang und an der Spitze „breitgedrückt“. Diese Form will Czerny vom vielen Spielen in Beethovens Jugend ableiten, was denn doch etwas fraglich ist, aber hier verzeichnet werden soll. „... er [Beethoven] sagte mir [dem jungen Czerny] oft, daß er in seiner Jugend ungeheuer oft, meistens bis spät über Mitternacht exerciert hatte“. Von Bedeutung ist die bestimmte Erinnerung des Schülers Karl Friedrich Hirsch aus der Zeit von 1816 auf 1817, daß die Hände Beethovens „grob und dick“ gewesen sind. „Die Finger waren kurz. Die Venen auf dem Handrücken dick. Die Nägel kurz geschnitten.“ — Daß die Hände von Danhauser in der Sammlung Artaria, die für die Hände Beethovens galten, nur mißverständlich als solche angesehen werden, ist schon bekannt. Wenigstens sind diese Abbildungen nicht beglaubigt. Im ganzen wolle man berücksichtigen, daß bei Beethovens nachweisbar knöchigem Körperbau auch die Hände eher derb als zart geformt gewesen sein müssen. (Frimmel, „Beethovenstudien“ I, S. 153 usw. Siehe auch bei: Klavierspiel.)

Bemerkenswert sind einige Erkrankungen, die Beethoven an seinen Händen durchgemacht hat. 1808 litt er z. B. an einem Panaritium (Fingerwurm genannt), einem bösen Zustand, der Fieber und viele Schmerzen verursacht. In den Nachträgen zu den „Biographischen Notizen“ von Wegeler und Ries (S. 13) teilt der erstgenannte nach einem Briefe St. v. Breunings vom März 1808 mit: „Beethoven hätte bald durch ein Panaritium (Fingerwurm) einen Finger verloren, jetzt geht es ihm indessen wieder ganz gut. So entging er einem großen Unglück, welches verbunden mit seiner Schwerhörigkeit, jede, ohnedies selten auftretende gute Laune ganz erstickt haben würde.“ (Dazu auch Th.-R. III, Frimmel, „Beethovenstudien“ II, derselbe im „Beethoven“ mit Hinweis auf einen Brief an Oppersdorf, ferner Senfs „Signale“ 1880, Nr. 46.)

In einem Brief an Collin schreibt er: „... mein armer Finger hat gestern eine starke Nageloperation durchmachen müssen, gestern als ich ihnen schrieb, sah derselbe sehr drohend aus, heute ist er vor Schmerz ganz schlaff“. (Th.-R. II, S. 69.)

Im Jahre 1825 verbrannte sich Beethoven die Hand so sehr, daß er im Schreiben gehindert war. Von einem Unbekannten ließ er an Ferdinand Ries damals nach Bonn schreiben in musikalischen Angelegenheiten. Er könne für schöne Anträge nicht danken „heute einer verbrannten Hand wegen“. Die Stelle wird hier hervorgehoben. (Vgl. „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft“ I, Heft 1 — fehlt bei Kalischer, Prelinger Nr. 862, Kastner 1271.)

**Händel**, Georg Friedrich (geb. Halle a./S. 1685, gest. in London 1759), der berühmte Altmeister. Für Beethoven war er jederzeit ein Künstler, den dieser bewundernd verehrte und gelegentlich für den größten Komponisten „der je gelebt“ erklärte (Äußerung gegen Stumpff 1824). In mancher Beziehung wurde er Vorbild für Beethoven. (Siehe oben: Anklänge an ältere Meister.)

**Haitzinger**, Anton, Tenorist am Wiedener Theater, der in der großen Akademie von 1824 mitwirkte (Th.-R. V, S. 85 und 97). Um jene Zeit wohnte Haitzinger „Auf dem Schottenfeld“ Nr. 206 (nach Böckh).

**Häring**, Johann. Wiener Kaufmann, der sich zu Beethovens Zeiten als Musiker auszeichnete und die vornehmen „Liebhaber-Konzerte“ anfangs leitete, die 1807 begonnen wurden. Häring war ein vorzüglicher Geiger und mit den englischen Verlagsverhältnissen wohlvertraut. Er konnte dem Meister wiederholt beim brieflichen Verkehr mit Birchall und Neate 1816 behilflich sein. Er war es auch, der den Engländer Neate bei Beethoven in Wien 1815 eingeführt hatte. Thayer deutet an, daß Beethovens Bekanntschaft mit Häring bis 1794 zurückreiche (Th.-R. II, S. 122 und III, nach Register).

**Halm**, Anton (geb. zu Wies in Untersteiermark 1789, gest. zu Wien 1872), Musiker, Tonsetzer, Klavierspieler, mit Beethoven bekannt, ja befreundet. Nach dem, was Thayer noch von Halm selbst erfragen konnte, hätte Halm schon als ganz junger Mensch, noch vor dem Militärdienst, einige Kompositionen Beethovens öffentlich gespielt, so das C-Moll-Trio aus Op. 1 und das Klavierkonzert in C-Dur. In Graz, wo er seine Ausbildung fand, lernte er auch andere Werke des Meisters kennen. Um 1811 konzertierte er schon mit bedeutendem Erfolg in Graz. Um 1813 lebte Halm lange Zeit in der ungarischen Adelsfamilie Gyika de Désánfalva, die dann auch durch mehrere Widmungen Halms ausgezeichnet wurde. Sein Op. 12, 33, 37 und 57 sind mehreren Mitgliedern dieser Familie gewidmet. Bei Gyikas lernte Halm Fräulein Sebastiani, seine spätere Lebensgenössin, kennen, und in Ungarn wurde er auch mit dem Grafen Franz Brunsvik, dem jugendlichen Freund Beethovens, bekannt. Ein Empfehlungsschreiben Brunsviks an Beethoven begleitete das Ehepaar Halm 1814 oder 1815

nach Wien. Dort war Beethoven zur Zeit, als Halms Op. 12 („Grande[!] Trio, dédié à Monsieur, Monsieur Const. Emm. de Gyika“) soeben erschienen war, einmal geladen. Der Meister, der nichts von dem verstand, was geredet wurde, setzte sich auf den Tisch. Dort lag „Halms Trio Op. 12 ganz neu gestochen. Beethoven bemerkte es, las den Titel, nahm seinen Bleistift und schrieb zwischen die Namen Antoine und Halm das Wort ‚Stroh‘ (das mag um 1816 gewesen sein). Dann suchte er Halm auf, nahm ihn bei der Hand, führte ihn zum Tisch und zeigte herzlich lachend mit dem Finger auf das Geschriebene“ (Thayer nach Halms Erzählung). Kaum viel später, vielleicht im Zusammenhang mit diesem Scherz, fragte Halm bei Beethoven an, ob er ihm seine C-Moll-Sonate Op. 15 widmen dürfe. Beethoven antwortete freundlich am 2. April 1816: „Recht gern mein H[err] V[on] Halm werde ich die mir Von ihnen gemachte Zueignung ihrer Sonate fürs Klavier in C-Moll auch im Stich annehmen — ihr ergebenster Ludwig van Beethoven“ (nach dem Original, das ich in der Badener Beethovenausstellung vor etlichen Jahren kopiert habe). Und so wurde denn die Widmung gestochen „Grande Sonate pour le Piano Forte, composée et dédiée à Monsieur Louis van Beethoven par Antoine Halm ci-devant Lieutenant de l'Armée Impériale et Royale“. Die Erfindung dieser Sonate ist ganz und gar nicht tief, eher seicht. Und so steht es auch um viele andere Kompositionen Halms, einschließlich derer, die dem Grafen Franz Brunsvik, dem Erzherzog Rudolf, J. N. Hummel (Op. 17 von 1819), Hofsekretär Zmeskall und noch anderen gewidmet sind. Um jene Zeit trat Halm schon wiederholt und mit Erfolg als Klavierspieler auf. Nur hatte er einmal Pech, und zwar am 15. November 1817, als er in der Chorfantasie mitspielte und stark daneben tat. Durch Pixis ist die Unglücksgeschichte überliefert. (Diese stand in der „Bohemia“ von 1899 und danach in der „Frankfurter Zeitung“ 12. April 1899, später benutzt im „Neuen Wiener Journal“ 9. September 1919.)

Beethoven schimpfte weidlich, auch bei Steiner & Haslinger im Paternostergäßchen. Pixis hatte dort ein Exemplar der Chorfantasie ergattert und fand darauf von Beethovens Hand die Bemerkung: „Nicht jeder Halm gibt Ähren“. Trotzdem gelangte Halm rasch zu Ansehen, Ruf und wohl auch Vermögen. Beethoven gegenüber blieb er aber bescheiden. 1824 unterzeichnete er die Adresse, in der viele Wiener Musikfreunde dem Meister huldigten. Das Arrangement Halms für Klavier der großen Quartettfuge fiel nicht zu Beethovens voller Befriedigung aus, doch wurde das freundschaftliche Verhältnis weder dadurch noch durch die peinliche Lockengeschichte gestört,

die nicht unerwähnt bleiben darf. Frau Halm verehrte den großen Meister sehr und hatte schon lange gewünscht, eine Locke von ihm zu besitzen. „Bei Gelegenheit der Konzertprobe für die Aufführung des B-Dur-Trios wurde nun die Bitte um die Locke vorgebracht. Halm selbst erzählte die Geschichte viele Jahre später in folgender Weise: In der Probe war auch meine Frau, ‚eine geborene Sebastiani aus Trier, welche Beethoven immer seine Landsmännin nannte‘, gegenwärtig. „Bei dieser guten Gelegenheit ersuchte mich meine Frau, den Beethoven um eine Haarlocke zu bitten. Allein, da Beethoven nicht hörte und mehrere Menschen zugegen waren, nahm ich Anstand, mit Beethoven persönlich durch sein Notizbuch zu unterhandeln. Ich ersuchte daher Karl Holz, den Wunsch meiner Frau Beethoven vorzutragen. In einigen Tagen erhält meine Frau durch einen Dritten eine Locke, die Beethovens Haar sein soll.“ Bald danach „hatte Karl Groß, ein geschickter Dilettant auf dem Violoncell, mir gesagt: »Wer weiß, ob das Haar echt ist?« und doch hatte ich keinen Verdacht.“ Halm besuchte damals Beethoven in der Angelegenheit der Quartettfuge. Nach seiner Erinnerung wäre es ein Besuch gewesen, bei dem das vierhändige Arrangement von Halm überreicht wurde. Das scheint mir ein Gedächtnisfehler zu sein. Halm fährt dann fort: „Wie ich weggehen wollte, trat er mit einem furchtbaren Ernst im Gesicht mir entgegen mit den Worten: »Sie sind mit der Haarlocke betrogen! Sehen Sie, mit solchen furchtbaren Kreaturen bin ich umgeben, daß sie alle Achtung, die sie respektablen Menschen schuldig sind, auf die Seite setzen. Sie haben Haare von einer Geiß.« Und so sprechend, gab er mir in einem weißen Bogen Papier eine bedeutende Quantität seiner Haare, welche er sich selbst ganz rückwärts ausschnitt, mit den Worten: „Das sind meine Haare.“ Wahrscheinlich hat er die Haare von hinten abgeschnitten, weil es dort noch schwarz war, während vorn schon alles schneeweiß war. — So ging ich im Triumph mit diesem erhaltenen seltenen Geschenk nach Hause. — Nicht so meine Frau. Sie war über Karl Holz seine Niederträchtigkeit entrüstet, schrieb sogleich einen den Umständen angemessenen Brief. Ein oder zwei Jahre später stand meine Frau bei dem offenen Grabe Beethovens, 29. März 1827, und sah auf der anderen Seite Holz weinend stehen, der sie nicht aus Scham ansehen konnte. Dadurch gerührt, reichte sie ihm übers Grab die Hand zur Versöhnung.“ Obwohl auf Halm selbst zurückgehend, ist die Erzählung nicht in allen Einzelheiten als unbedingt richtig anzunehmen. Es gibt noch zwei andere Überlieferungen, die in manchen und nicht unwesentlichen Punkten von Halms Mitteilungen abweichen. Beethovens Biograph Schindler war nicht

Augenzeuge der Vorgänge, die sich an die Halmsche Beethovenlocke knüpfen. Deshalb ist er auch nicht ganz sicher in seiner Erzählung, die in der ersten Auflage seiner Beethovenbiographie noch gänzlich fehlt und in der zweiten anders gestimmt war, als in den folgenden Auflagen. Anfangs machte er Angriffe auf Holz, die dann wegblichen. Ganz mißglückt ist seine Mitteilung, als hätte Beethoven um die Büberei gewußt. Das Heimtückische, das in dem ganzen Vorgang steckt, lag Beethoven gänzlich fern. Der Meister war oft grob und unhöflich, aber immer gerade ins Gesicht. Schindlers Darstellung ist zu verwerfen. Aber die dritte Abwandlung der Geschichte, die wieder aus der Familie Halm stammt, ist nicht ganz zu übersehen. Danach hätte sich Frau Halm an Beethovens Neffen gewendet, um die Locke zu erhalten. Der Neffe Karl nun hätte sich bei einem seiner Bekannten ein Büschel graulicher Haare von einem Ziegenbock verschafft „und brachte es Frau Halm als Locke seines berühmten Anverwandten. Sie überhäufte den Spender mit tiefgefühlten Dankesworten und brüstete sich vor ihrem ganzen Bekanntenkreise voll Stolz über ihr kostbares Eigentum, den Neid ihrer Freundinnen damit erweckend“. Dem Neffen wurde die Sache aber ungemütlich, und er entschloß sich, noch vor der Entdeckung des üblen Streiches dem Oheim zu beichten, da er überdies in Verkennung der edlen Eigenschaften Beethovens vermeinte, daß dieser über die Sache lachen werde. Aber Karl verrechnete sich, und sein Geständnis entfesselte ein wütendes Donnerwetter Beethovens. Der erzürnte Meister ergriff dann Hut und Stock und eilte zu Halms. Sogleich beim Eintritt rief er: „Sie sind betrogen worden! Mein Neffe hat Sie mystifiziert. Die Haare sind gar nicht von mir, sondern von einem Ziegenbock.“ Und sich mit gespreizten Fingern durch die angegrauten Haare fahrend, hielt er der verdutzten Frau seinen Kopf hin mit den Worten: „Da schneiden Sie . . . schneiden Sie ab, so viel Sie wollen!“ Frau Halm hätte nun das Büschel „vom Scheitel“ Beethovens abgeschnitten. Wer die Berichte aufmerksam gelesen hat, kann sich nicht darüber im unklaren sein, daß sich starke Unterschiede ergeben. Ohne Zweifel spielen Gedächtnisfehler in beide Versionen mit herein. Wie es scheint, waren nicht nur der Neffe, damals ein Junge in den Flegeljahren, sondern auch Karl Holz die Schuldigen. Denn der überlustige Holz war stets zu Späßen geneigt. Da übrigens zwei beglaubigte Haarbüschel Beethovens aus Halmschem Besitz nachweisbar sind, können wohl einige Züge aus allen Berichten der Wahrheit nahekommen. Jedenfalls sind es die beiden Halmschen Berichte, die Glauben verdienen, doch sind Gedächtnisfehler anzunehmen.

So gut wie sicher sind also die beiden Halmschen Büschel echt, und

ich möchte nur insofern eine Verwechslung annehmen, als das dicke rabenschwarze Büschel schon am 25. März 1826 und das braune vom „Scheitel“ erst am 26. abgeschnitten worden wäre. Bei der Gemütsart Beethovens ist es verständlich, daß er die Beleidigung mit den Bockshaaren durch einen persönlichen Besuch bei Frau Halm wieder gutmachen wollte, und daß er der beleidigten Frau sein Haupt nochmals hingehalten hat, um eine zweite Locke abzugeben. Diese wird aber die braune vom Scheitel sein. Wollen wir hoffen, daß eine mikroskopische Untersuchung eine Verwechslung mit den Bockshaaren ausschließt.

Die Erörterungen über die Locke werden nach den „Studien und Skizzen zur Gemäldekunde“ Bd. V, Lief. 7 gegeben.

Halms Wirken als Klavierlehrer gestaltete sich in der Folge noch sehr günstig, doch nimmt es auf Beethoven nur insofern Bezug, als durch ihn echt Beethovensche Züge im Klavierspiel überliefert worden sind. (Siehe bei: Sonaten.)

**Hammer**, Josef, seit 1835 Freiherr v. Hammer-Purgstall (geb. zu Graz 1774, gest. Wien 1856), berühmter Orientalist. Aus reicher Familie. Ausbildung an der orientalischen Akademie in Wien, dann an verschiedenen Orten, zumeist in Konstantinopel. 1807 wurde er in Wien angestellt, wo er bald zur Würde eines Wirklichen Rates und Hofdolmetschen emporstieg und 1817 Hofrat wurde. Aus drei Briefen Beethovens an ihn und aus einem, den er an den Meister gerichtet hat, läßt sich folgendes entnehmen: Als Hammer nach seiner mannigfachen Tätigkeit im Ausland in Wien bleibenden Aufenthalt gefunden hatte, muß er ein Gedicht an Beethoven gesendet haben. Beethoven dankt freundlich für das Gedicht, und zugleich fragt er an, ob es richtig sei, daß Hammer ein „Operngedicht“ für ihn geschrieben habe. Der Orientalist sandte nun zwei Singspiele, die nicht genannt werden, und die Beethoven Zeitmangels wegen unkomponiert zurückstellt. Th.-R. III, S. 66 vermutet die Übersetzungen des indischen Schäferspiels „Memnons Dreiklang“ und des persischen Singspiels „Anahib“. Ein Oratorium, „Die Sintflut“, das in demselben Brief erwähnt wird, dürfte kein Werk Hammers, sondern der Dobenzsche Text gewesen sein, den bald danach Ferdinand Kauer komponierte. Später, 1809 ungefähr mag es gewesen sein, wendet sich Beethoven an Hammer um eine Förderung, bzw. Unterstützung für den Dichter Stoll, den Sohn des berühmten Arztes (Th.-R. III, S. 190). Von weiteren Beziehungen zu Beethoven ist noch nichts bekannt geworden. Nur läßt sich im allgemeinen annehmen, daß die fruchtbare schriftstellerische Tätigkeit Hammers die Aufmerksamkeit Beet-

hovens auf orientalische Literatur hingelenkt hat, wenigstens vorübergehend.

**Handbibliothek**, siehe bei: Bibliothek und: Lesestoff. — Hier sei eingeschaltet ein unerklärtes Zettelchen aus der Zeit um 1814, das sich unter den Briefen an Zmeskall in der Wiener Nationalbibliothek befindet. Es scheint sich auf Bücher zu beziehen, die anzuschaffen oder zu empfehlen wären. In flüchtiger Schrift ist notiert „Kanne, Kollin, Berner besonders für Geistliche weißenbach, auch wohl Pichler“ (NB. Kollin statt Colin, Berner statt Werner). In welchem Buchladen mag Beethoven diese Schriftstellernamen sich aufgeschrieben haben? Mit Berner ist ohne Zweifel Zacharias Werner gemeint, der 1814 als Prediger auftrat und als solcher viel Aufsehen machte. Varnhagen von Ense schildert ihn mit Humor.

**Handschrift**, siehe bei: Schrift.

**Hanzmann**, Minoritenpater zu Bonn. In der Fischerschen Handschrift heißt es: „Als Ludwig van Beethoven später auf der Orgel kühner wurde, mochte er auch gern auf einer größeren Orgel [NB. größer als die in der Bonner Franziskanerkirche] spielen und machte den Versuch in dem Minoritenkloster; er wurde mit dem Organisten befreundet und machte sich fest, Morgens um 6 Uhr in der Messe die Orgel zu spielen. Die Bank, auf der er gesessen, findet sich daselbst noch vor. In dem Minoritenkloster war ein Pater Hanzmann, ein guter Organist. Wenn nun Beethovens Konzert zu Hause hatten, fand sich Pater Hanzmann immer ein. Ludwig konnte ihn nicht leiden und sagte zu Cäcilia [NB. Fischer]: Der Mönch, der findet sich auch immer hier ein, der könnte auch wohl in seinem Kloster bleiben und sein Brevier beten.“ (Nach Th.-R. I, S. 455 mit der Anmerkung, daß Hanzmann später den geistlichen Stand verlassen hat. 1811 wurde er als Richter am Napoleonschen Tribunal eingesetzt. — Nach dem „Bonner Archiv“ II.)

**Harfe**. Dieses Musikwerkzeug war keineswegs besonders vom Meister geschätzt, doch verwendet er es passend und geistreich in der „Prometheus“-Musik. (Dazu Th.-R. II, S. 226.)

**„Harfenquartett“**. Mißbräuchliche Benennung des Es-Dur-Streichquartetts, Op. 74, die gewiß nicht auf Beethoven zurückgeht. Schindler (I, S. 174) sagte davon: „In späteren Jahren hat die liebe Einfalt diesem Werk den Beinamen ‚Harfen-Quartett‘ beigelegt. Einen haltbaren Grund wußte wohl niemand dafür anzugeben.“

**Haslinger**, Tobias (geb. 1787 zu Zell in Oberösterreich, gest. ebendort 1842), Musikalienverleger, mit welchem Beethoven jahrelang in freundschaftlicher Verbindung gestanden hat. Er erhielt, musikbegabt,

wie er es war, eine tüchtige musikalische Ausbildung beim alten Glöggl in Linz, war hierauf zunächst bei Glöggl selbst, dann in der Linzer Buchhandlung Eurich als Musikalienverkäufer tätig und kam 1810 nach Wien. Dort diente er eine Zeitlang in der Gräfferschen Buchhandlung. Einige musikalische Schöpfungen Haslingers wurden gedruckt, von denen das „Ideal einer Schlacht“ bei Jupiter Beethoven und den andern Göttern ein homerisches Gelächter hervorgerufen haben soll. Etwa 1810 kam er in Steiners Musikladen zuerst als Buchhalter, dann 1814 als öffentlicher Gesellschafter, und dort im Paternostergässel, vom Meister der „Fuchsbau“ genannt (Schindler II, S. 311), mußte er oft genug mit dem Meister zusammentreffen. Der vertrauliche Ton, in welchem Beethoven als Generalissimus dort mit Steiner, Haslinger und später Diabelli verkehrte, ist schon durch Seyfried bekannt geworden. Eine ausführliche Behandlung des Verhältnisses zu Beethoven wurde erst in neuester Zeit geboten in dem Heft von Dr. Max Unger, „Ludwig van Beethoven und seine Verleger S. A. Steiner, Tobias Haslinger in Wien und Martin Schlesinger in Berlin“ (Berlin und Wien, Rob. Lienau, 1921). Darin sind auch die eigenen Aufschreibungen Haslingers benutzt, welche den obigen Angaben zugrunde liegen. Eine lange Reihe von Briefen und Zetteln an Haslinger ist in den Briefsammlungen gedruckt. Soweit ich sehe, fehlt nur der Brief „Werther Tobias. Es braucht keiner anderen Stimmen . . .“ aus dem Frühling 1824 (vgl. „Autographenkatalog“ K. E. Henrici in Berlin, September 1922, LXXIX, S. 14) und aus der Zeit der Vorbereitungen zur großen Akademie. Es gibt kaum ein Buch über Beethoven, das an dem Namen Tobias Haslinger vorüber könnte. Es waren zwar gewöhnlich, wenngleich nicht immer, die rein sachlich musikalischen Fragen, die im Verkehr zur Sprache kamen, auch z. B. Familienangelegenheiten, Wohnungssorgen. Im Oktober 1824 mußte er behilflich sein, den Neffen Karl, der verschwunden war, wieder aufzufinden („Beethovenforschung“ Heft 4). 1825 weiß er etwas von einer Wohnung. Die ruhige, freundliche Gemütsart Haslingers erhellt aus dem Verhalten bei dem unpassenden Witz Beethovens, der in der „Caecilia“ von 1825 (S. 205) gedruckt wurde, offenbar durch ein Mißverständnis, um nicht zu sagen durch eine Indiskretion des Verlegers der „Caecilia“. Beethoven hatte sich in einer scherzhaft ironisch gefaßten kurzen Biographie brieflich bei Schott in Mainz über Haslinger etwas lustig gemacht, der, von ernsten Musikstudien ausgehend, schließlich das Kaufmännische in den Vordergrund gezogen habe. Von der Fuxschen Wechselnote seien nur mehr die Wechsel übriggeblieben. In der Tat war Haslinger Teilhaber des Steinerschen Ge-



schäfts, und damals daran, den ganzen Verlag selbständig zu übernehmen. Dies geschah wirklich 1826. Die Störung des guten Einvernehmens wurde aber bald ausgeglichen, obwohl die „Caecilia“ eine lange Berichtigung Beethovens nicht abdruckte. Bald kehrt wieder der mutwillige Ton im Verkehr zurück, der noch im letzten Brief Beethovens an Haslinger aus der „Burg des Signore fratello“ in Gneixendorf vom 13. Oktober 1826 zum Ausdruck kommt. Noch am Krankenbett im Schwarzspanierhaus findet sich Haslinger ein zu langem Besuch, wie uns Gerard v. Breuning überliefert hat („Aus dem Schwarzspanierhause“ S. 101).

Ein Bildnis Tobias Haslingers aus nachbeethovenscher Zeit, eine Steinzeichnung von Jos. Kriehuber, ist bekannt und war 1920 in der Beethovenausstellung der Gemeinde Wien zu sehen. Die Stadtbibliothek besitzt auch ein inhaltreiches Briefchen Beethovens an Haslinger, der als „Adjutanter!“ angesprochen wird.

Tobias Haslinger erscheint schon in Gräffer und Czikan's „Österreichischer Nationalencyclopädie“ (II, S. 521ff und VI, S. 473f.), wird selbstverständlich in C. v. Wurzbachs „Biographischem Lexikon“ eingehend behandelt, wo sich noch weitere Literatur genannt findet. Böckh in „Merkwürdigkeiten von Wien“ teilt die Adressen mit. (Landau, „Poetisches Beethovenalbum“ S. 100, Zur Geschichte mit der Caecilia.) Man beachte auch die neueren Musiklexika und die neue Literatur, die oben angeführt ist. Th.-R. passim. In einem Brief an Al. Fuchs nennt Felix Mendelssohn den Verleger Haslinger „ungenau und nichtumständlich“ („Deutsche Rundschau“ von Rodenberg, Oktober 1888). In jüngster Zeit Frimmel, „Beethovenforschung“ Heft 10 (1925). Siehe auch bei: Steiner.

**Hartl**, Josef, Edler von Buchsenstein. Leitete 1808 bis 1811 (nach dem Bericht des Kapellmeisters Weigl) mit Klugheit und Erfolg die Hoftheater. Er war damals wirklicher k. k. Regierungsrat, Beisitzer der k. k. Wohltätigkeits-Hofkommission, zugleich Hofagent bei der obersten Justizstelle und dem Hofkriegsrat (Thayer nach dem „Staats-schematismus“ und nach Wurzbachs „Biographischem Lexikon“). Er erkannte Beethovens Brauchbarkeit zum Nutzen der Theater. Von einem Verständnis für die hohe Begabung des Künstlers ist keine Kunde erhalten. Die Akademie von 1808 fiel unter Hartls Leitung (Th.-R. III, S. 69f., 77f., 148ff., 154, 265; siehe auch bei: Egmont).

**Hatzfeld**, Franz Ludwig, Fürst (geb. 1756, gest. Wien, 3. Februar 1827). Seine Laufbahn hat für die politische Geschichte Bedeutung. Für unsere Zwecke kommt sie erst von 1822 an in Frage, von der Zeit an, als Hatzfeld königlich Preußischer Gesandter am kaiserlichen Hof

zu Wien geworden war. Denn damals gingen die Angelegenheiten mit Beethovens großer Messe und Neunter Symphonie durch seine Hände.

Eine Abschrift der Messe war dem preußischen Hofe angetragen und von diesem bezahlt worden. Die Sendung der Abschrift verzögerte sich, und Hatzfeld ließ die Angelegenheit betreiben im Sommer 1823 (vgl. den Abschnitt: Friedrich Wilhelm III.). Dann erwirkte Hatzfeld 1826 noch die Erlaubnis zur Widmung der neunten Symphonie an den König (vgl. Th.-R. IV, S. 358, und V, S. 368, 371, 466, und Kalischer: „Beethoven und Berlin“ passim).

**Hauer**, Frau Therese v. Hauer, geborene Dürfeld. Sie erinnerte sich (wie Th.-R. II, S. 563 nach ihrem Brief mitteilt) an die freie Fantasie Beethovens in der Zeit zwischen 1804 und 1808. Nach ihren Mitteilungen wurden in Baden wöchentlich sogenannte „Unions“ veranstaltet im Hotel zur „Stadt Wien“ auf dem Platz. Dort erschien auch Erzherzog Rudolph. „Als ein junges Mädchen wurde ich auch einmal in dieses Casino mitgenommen, da es verlautete, daß Beethoven sich auf dem Fortepiano sollte hören lassen. Er erschien, ließ sich eine Weile bitten, endlich aber trat er ans Clavier, machte zwar ein saures Gesicht, spielte dann, auf von einigen Damen gegebene Themas, improvisierte Fantasien mit hinreißendem Gefühl und bedeutender Fertigkeit, so daß alles entzückt von diesem Genuß sehr befriedigt den Saal verließ.“

**Hauptmann**, Verlobter, später Gatte der Sängerin Anna Milder (siehe bei: Milder).

**Haushaltung** (Hauswesen). Die Wirtschaft bei unserem Meister war meistens recht unordentlich. Galt doch jederzeit als oberste Richtschnur die Kunstübung. Niemand darf sich den Tondichter als pedantischen Hagestolz vorstellen, der nach der Uhr lebte, täglich zur selben Stunde ausging, aß, zu Bette ging, sondern einen Feuergeist leidenschaftlichster Art. Sogar äußerliche Ordnung, die ihm durch aufräumende Personen gelegentlich aufgezwungen wurde, hatte für ihn nur den Verdruß der Störung im Denken und Arbeiten. Überrascht er die Bedienerin beim Auskehren, so nimmt er den Kübel und schüttet das Wasser über den Boden (siehe bei: J. D. Boehm). Wird ihm alles nett aufgestellt, was er auf dem Boden umhergeworfen hatte, so zankte er. Sich zu bestimmter Stunde bei der Mahlzeit einzufinden, war nach allem, was man weiß, eher Ausnahme als Regel. Eine Menge alte Überlieferungen machen dies klar. Zu den ältesten gehören die Seyfschen (siehe bei: Seyf), die von C. Czerny, Seyfried, Ries, Schindler, die Demelsche Tradition, die vielen Berichte der Besuche, die der Meister im Laufe der Jahre empfangen hat, oder die

auch in seiner Abwesenheit die Wohnung gesehen haben. Nicht selten muß ein geradezu wüstes Durcheinander im Heim des Tonkünstlers geherrscht haben. Es ist begreiflich, daß ein langes Verbleiben dienstbarer Leute nicht möglich war. Hinderlich war da die unruhige Art des Meisters, der öfter als jeder andere Kunstbruder die Wohnung wechselte, die oftmalige Änderung aller Anordnungen, seitdem der Neffe dem Künstler als Mündel zugehörte und bald beim Onkel lebte, bald in Erziehungshäusern oder im Kosthaus. Ein nüchterner Rechner und gewiegter Praktikus müßte er gewesen sein, wenn unter den ungünstigen äußeren Verhältnissen eine geordnete Hauswirtschaft sich hätte bilden sollen. Der war er nun ganz und gar nicht. Sein gespanntes Verhältnis zu den Geheimnissen des Einmaleins, seine aufbrausende Art, dazu das Mißtrauen des Schwerhörigen und schließlich vollkommen Tauben waren eben nicht zu ändern, und wir müssen die vielen Angaben von der Mißwirtschaft in Beethovens Häuslichkeit als glaubhaft hinnehmen. (Siehe auch bei: Dienstboten, Essen und Trinken, Bibliothek, Neffe Karl, wo sich die nötigen Schriftennachweise finden, überdies die Faksimiles mehrerer Küchenzettel in Bekkers „Beethoven“, ferner Hans Volkmann, „Neues über Beethoven“, und Max Unger in der Zeitschrift „Der Merker“ vom 1. Februar 1915.)

**Hauschka**, Vincenz (geb. 1766 zu Mies in Böhmen, gest. Wien 1840). Rechnungsbeamter bei Hof. Vorzüglicher Musiker, Violoncellspieler. Die Jahreszahl 1761, die für seine Geburt bei Meusel in dem „Teutschen Künstlerlexikon“ I (1808) angegeben ist, dürfte unrichtig sein, obwohl auf Rieggers „Materialien zur Statistik von Böhmen“ XII, S. 239 hingewiesen ist. Ein ausführlicher Lebensabriß in Pietzniggs „Mitteilungen aus Wien“ 1835 I, S. 196ff. läßt ihn 1766 geboren sein. 1821 steht er bei Böckh in „Wiens lebende Schriftsteller“ als Cellist, als k. k. Rechnungsrat, ferner als Ausschußmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde verzeichnet. Als Wohnung wird angegeben Schottengasse, Melkerhof Nr. 103. Hauschka spielte eine wichtige Rolle in der neu gegründeten Gesellschaft, für die er lebhaftest bemüht war. Seine Unterschrift begegnet uns unzählige Male in den Akten der Gesellschaft, soweit sie in der Registratur noch aufbewahrt werden. 1814 waren die Statuten der Gesellschaft genehmigt worden. (Dazu C. F. Pohl, „Die Gesellschaft der Musikfreunde“, und R. v. Perger, R. Hirschfeld und Eus. Mandyczewski, „Geschichte der Gesellschaft der Musikfreunde“, Hanslick, „Geschichte des Concertwesens in Wien“.) 1815 leitete Hauschka das erste Gesellschaftskonzert. Beethoven und Hauschka waren gute Freunde und auf Du-Fuß. Beethovens Briefe an ihn sind in vertraulichstem Ton gehalten (vgl. Frimmel, „Neue

Beethoveniana“ nach Register). 1818 wurde Hauschka von der Gesellschaft beauftragt, mit Beethoven eines Oratoriums heroischer Gattung wegen zu unterhandeln, ein Schritt, von dem auch Schindler (II, S. 92) berichtet. Leider fiel die Wahl des Dichters auf den Redakteur Bernard, der für einen solchen Text nicht die geeignete Kraft war, so daß aus dem gewählten Oratorium „Der Sieg des Kreuzes“ nichts geworden ist, als eine mehrjährige Unannehmlichkeit für den Tonkünstler und den Schriftsteller. Vincenz Hauschka war auch Gemäldefreund, wovon ich in der „Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen“ eingehende Mitteilung gemacht habe (im Lexikon).

**Haydn**, Josef (geb. zu Rohrau 1732, gest. zu Wien 1809). Der weltberühmte Tonkünstler. Die tiefgehenden Einflüsse der großen Vorgänger Haydn und Mozart auf Beethovens Musik sind unbestritten. Mit beiden Meistern hat Beethoven auch persönlich verkehrt. In Beziehung auf musikalischen Einfluß hat Mozart, in bezug auf persönliche Bekanntschaft Haydn den Vorzug. Denn die Bekanntschaft Beethovens mit Mozart 1787 war nur von kurzer Dauer. Den älteren Großmeister Haydn lernte der junge Bonner nicht nur schon in seiner Jugend persönlich kennen, und zwar in Bonn selbst, sondern er genoß auch dessen Unterricht und Umgang später in Wien. Haydn war 1790 und 1792 in der rheinischen Musikstadt gewesen, das war also vor und nach seinem ersten Aufenthalt in England. Beethoven dürfte ihn schon 1790 gesehen haben. 1792 wurde er ihm vorgestellt. Eine eigene Arbeit wurde damals vorgezeigt. Wegeler („Notizen“ S. 15f.) erzählt: „Als Haydn zuerst aus England zurückkam, ward ihm vom kurfürstlichen Orchester ein Frühstück in Godesberg ... gegeben. Bei dieser Veranlassung legte ihm Beethoven eine Cantate vor, welche von Haydn besonders beachtet und ihr Verfasser zu fortdauerndem Studium aufgefordert wurde ...“. Thayer fügte hinzu: „Es ist nicht unwahrscheinlich, daß damals zum Teil die Verabredungen getroffen wurden, unter welchen der junge Komponist wenige Monate später Schüler des alten Meisters wurde“. (Siehe bei: Kantaten.) Im Spätherbst 1792 traf Beethoven in Wien ein. Kaum wird er sehr lange gezögert haben, sich bei Haydn zu melden und dort zu lernen. War er doch auf Kosten des Kurfürsten zu Haydn geschickt worden. In den Resten eines Tagebuchs aus jener Zeit kommen Andeutungen auf den Unterricht vor („22 x für Haidn und mich chokolade“ und ein anderes Mal „Kaffee 6 x für Haidn und mich“). Aber der ruhmbedeckte Haydn nahm die Aufgabe doch zu leicht, oder er wurde anderweitig zu sehr in Anspruch genommen, um sich der Sache mit Aufmerksamkeit zu widmen. Der alte Schenck fand einmal bei Beeth-

ven ein Arbeitsheft, in welchem Haydn grobe Fehler hatte verbessert stehen lassen. Nun nahm Beethoven hinter dem Rücken Haydns Unterricht bei Schenk. Die Sache mußte geheim bleiben, beziehungsweise vor Haydn verheimlicht werden (siehe bei: Gelinek). Meister Haydn reiste im Januar 1794 wieder nach England, wodurch nun der Schüler freie Hand bekam. Vielleicht hat ihn Haydn noch selbst an Albrechtsberger empfohlen, bei dem er zunächst weiteren theoretischen Unterricht nahm. Nach Haydns Rückkehr aus England im Sommer 1795 war der Altmeister bald mit großen, seinen größten Werken beschäftigt, mit der „Schöpfung“ und den „Jahreszeiten“ und der jüngere Künstler im wesentlichen längst flügge geworden.

In den „Notizen“ von Wegeler und Ries (86) heißt es: „Haydn hatte gewünscht, daß Beethoven auf den Titel seiner ersten Werke setzen möchte: ‚Schüler von Haydn‘. Beethoven wollte dieses nicht, weil er zwar, wie er sagte, einigen Unterricht bei Haydn genommen, aber nie etwas von ihm gelernt habe.“ Es ist wohl eine augenblickliche Übertreibung Beethovens gewesen, der sich ja doch schon selbständig fühlen durfte.

Aber es kam zu keinem Bruch, auch wenn hie und da eine gewisse Spannung bemerkbar ist. Soll man auf die späten Aussagen von Louis Drouet Vertrauen haben, die freilich in feuilletonistischer Einkleidung, wohl Verkleidung, schon Thayer bekannt geworden sind (siehe Th.-R. II, S. 197f.), so hätte der alte Haydn dem jungen Beethoven ein ausführliches Urteil über seine ersten Werke abgegeben. Die große Erfindungskraft wird anerkannt, die Neigung zum Sonderbaren aber bemerkt. Die Trios, später als Op. 1 veröffentlicht, fanden eine Probeaufführung beim Fürsten Lichnowski, wie Ries erzählt: „Die meisten Künstler und Liebhaber waren eingeladen, besonders Haydn, auf dessen Urteil alles gespannt war.“ Die Trios machten geradewegs Aufsehen. „Auch Haydn sagte viel Schönes darüber, riet aber Beethoven, das dritte in C-Moll nicht herauszugeben.“ Begreiflicherweise fiel dies dem jungen Meister auf, denn gerade dieses ist das reifste von den dreien. Beethoven argwöhnte Mißgunst oder Neid. Wegeler befragte den Altmeister selbst, wie es scheint nach einiger Zeit und nachdem die Trios schon weiter bekannt und beliebt geworden. Haydn antwortete, er habe nicht geglaubt, daß dieses Trio (in C-Moll) so schnell und leicht verstanden würde. Der Alte wird sich eben getäuscht haben, als er dem Jungen den schiefen Rat erteilte. Beethoven trug ihm die Verstimmung nicht nach, widmete ihm die Klaviersonaten Op. 2 und bekundete bei der Aufführung der „Schöpfung“ 1808 die wärmste Begeisterung für Haydn. Bald darauf muß die kleine Begebenheit fallen,

die Aloys Fuchs nachträglich erzählte (in der „Wiener allgemeinen Musikzeitung“ 1846 Nr. 39). Haydn hatte die „Prometheus“-Musik von Beethoven gehört und äußerte dem jüngeren Meister sein Wohlgefallen. Beethoven erwiderte darauf (bescheidenerweise): „O lieber Papa, Sie sind sehr gütig, aber es ist doch noch lange keine ‚Schöpfung‘.“ Haydn durch diese Antwort überrascht und beinahe verletzt, sagte nach einer kurzen Pause: „Das ist wahr, es ist noch keine ‚Schöpfung‘, glaube auch schwerlich, daß es dieselbe je erreichen wird“ — worauf sich beide etwas verblüfft gegenseitig empfahlen. Haydn nannte den jüngeren selbstbewußten Künstler gelegentlich „Großmogul“.

Über Haydn ist eine lange Reihe von Büchern einzusehen, alte und neue Nachschlagebücher, Biographien, von denen das meiste in H. Riemanns Lexikon genannt ist. Für unsere Zwecke kommen nur die Beziehungen zu Beethoven in Betracht. Auf die große Leipziger Gesamtausgabe ist im Handbuch wiederholt hingewiesen. (Vgl. auch Hermann v. Hase, „Joseph Haydn und Breitkopf & Härtel“ [Leipzig 1909], und die vierte Auflage von Oskar v. Hase, „Breitkopf & Härtel, Gedenkschrift und Arbeitsbericht“ [1919]. — Aus Anlaß des Haydnjubiläums von 1909 erschienen viele Arbeiten über den weltberühmten Künstler, deren Titel nun freilich hier nicht im einzelnen genannt werden können. Eine gute Wachsbüste Haydns von Franz Thaller befindet sich im Museum der Stadt Wien. Unter den malerischen Darstellungen ragt hervor John Hoppners Haydnbildnis von 1791 in der Musikbibliothek des Buckingham Palace zu London. Über dieses siehe Mc Kay und Roberts „John Hoppner“. Andere abgebildet im „Haydn“ von Leopold Schmidt und anderswo.

Siehe auch: Anklänge an ältere Meister.)

**Hebenstreit**, Wilhelm (geb. zu Eisleben 1774), Schriftsteller. Kam 1811 nach Wien und war dort vom Juni 1816 bis zum April 1818 Herausgeber der „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode“. Für die „Allgemeine musikalische Zeitung“ schrieb er einige Artikel über die Verdeutschung italienischer Ausdrücke in der Musik, frühe Entwälsungsversuche, die Beethoven ungemein anregten.

Davon legen einige Briefe Beethovens an die Paternostergäßler (Steiner & Haslinger) Zeugnis ab. Bei Op. 101 wurde der Ausdruck „Hammerclavier“ für Pianoforte gewählt. In einem Brief an T. Haslinger kommt die Stelle vor: „Den Brief von Hebenstreit über die Verdeutschung des pianoforte bitte ich nicht zu zeigen sondern mir ihn zurückzuschicken, ich bin schon gewohnt, da ich weder ein gelehrter noch ungelehrter bin, mich seines Rathes zu bedienen.“ (Dazu Th.-R. III, S. 620 und 629ff. Neuestens der inhaltreiche Auf-

satz von Dr. Emil Karl Blümml in der „Wiener Zeitung“ vom 30. Oktober 1925.)

**Heiligenkreuz**, das berühmte Zisterzienserstift in Niederösterreich, westlich von Mödling und Gaden gelegen. Beliebter Ausflugsort, in welchem es zur Zeit des Kirchweihfestes oder an anderen Feiertagen lustig herging. Der Meister dürfte gelegentlich dort gewesen sein. In den Notizen von Karl Holz über Beethoven heißt es: „Scherzo der Pastorale: In Heiligenkreuz wird ein betrunkenen Fagottist aus dem Wirtshaus geworfen, der dann die Baßnoten bläst.“

**Heiligenstadt** bei Wien, jetzt in die Großstadt mit einbezogen, aber zu Beethovens Zeiten eine selbständige Gemeinde mit alten Kirchen und einem für die damalige Zeit bedeutenden Badhause. In meiner Studentenzeit habe ich es noch gesehen, das einstöckige Gebäude mit den vielen Baderäumen und den hölzernen Wannen, umgeben von einem prächtigen Hausgarten und an weitere Gärten angrenzend. Freilich war es seit den Zeiten Beethovens wiederholt erneuert und hergerichtet worden. Seit Jahrzehnten ist nun alles anders, so gründlich verändert, daß ich mich gerne an die alten Erinnerungen klammere, um mir vorzustellen, daß Beethoven dort 1802 und später eine Badekur unternommen hat. Der neue Park, der sich jetzt dort ausbreitet, ist gewiß eine Wohltat für die seit mehr als hundert Jahren dicht angewachsene Bevölkerung des Bezirkes, aber Beethovenstimung hat er keine mehr, trotz der Beethovenfigur, die dem arglosen Besucher aus dem Gebüsch entgegeneilt. (Es ist die Beethovenfigur von Weigl, die als kleine Statuette geschaffen und gedacht, gewiß ihren Wert hat, aber in der Aufbauschung zum Monument sich mehr dem Komischen, als dem Erhabenen nähert.) Und statt der alten Bauerngärten blicken jetzt neugierig dreist allerlei hohe Gebäude, manche im Jugendstil, ins Tal herunter. Sogar die alte Kirche ist putzig restauriert worden. Man greift nach alten Abbildungen, um die neuen Eindrücke zu verschrecken. (Über das Bad wichtig die Angaben bei Fr. P. Gaheis: „Wanderungen und Spazierfahrten in den Gegenden um Wien“ 1805, VII. Bändchen, die sich gerade auf die Zeit beziehen, als Beethoven zum erstenmal in Heiligenstadt übersommerte. Bei Gaheis auch eine Abbildung der gotischen Heiligenstädter Kirche. Eine bessere ist auf dem wertvollen großen Blatt von Janscha und Ziegler gegeben. Eine weitere stammt von Raulino. Der ältere Rahl hat mehrere malerische Ansichten aus Heiligenstadt radiert, so daß man sich bei einiger Bemühung den Ort, wie er zu Beginn des 19. Jahrhunderts gewesen, wenigstens vorträumen kann.)

Die Wohnung Beethovens 1802 ist nur vermutungsweise zu nennen.

Der alte Carl Friedrich Hirsch, ehemdem noch persönlich mit Beethoven bekannt, wußte zwar nicht, wo der Meister gerade 1802 gewohnt hat, aber er wußte um die bestimmte Überlieferung, daß es in Heiligenstadt zwei Häuser gebe, in denen Beethoven übersommert hat. Er nannte das Haus des heutigen Pfarrplatzes Nr. 2 und das in der Grinzinger Straße Nr. 64 (alte Nr. 37). Für das Pfarrplatzhaus hatte er noch die Erinnerung des Hausbesitzers Schlögl sen. vernommen, der jetzt längst tot ist, aber sich ehemdem an die Anwesenheit Beethovens im Hause erinnerte. Die von Hirsch genannten Häuser sind beide richtige Beethovenhäuser, aber, wie es scheint, ist keines gerade jenes Haus von 1802, in welchem der Meister sein Heiligenstädter Testament geschrieben hat. Vielmehr ist man geneigt, die Gründe gelten zu lassen, die für das Haus, jetzt Probusgasse 6 sprechen. Erst 5 bis 6 Jahre später wohnte er sicher in der Grinzinger Straße 64, und zwar mit der Familie Grillparzer zugleich. (Hierzu Abschnitt: Grillparzer und Kastners „Wiener musikalische Zeitung“ Bd. IV, Nr. 27 und 28 vom Mai 1887, Frimmel, sowie die „Hamburger Signale“ vom 5. März 1892, Frimmel, ferner E. v. Komorzynski, „Auf Beethovens Spuren“ in „Über Land und Meer“ 1907 Nr. 28, derselbe, „Beethovens Sommerfrische“ im „Berliner Tageblatt“ 4. Mai 1906, um nur einiges zu nennen, dem im Abschnitt Wohnungen noch manches beizufügen ist. Das Haus in der Probusgasse 6 ist abgebildet bei Bertha Koch, „Beethovenstätten in Wien und Umgebung“, und bei Kobald, „Alt-wiener Musikstätten“ (ohne kritischen Text). Das Beethovenhaus auf dem Pfarrplatze, das auch für 1817 in Anspruch genommen wird (vgl. Katalog der Beethovenausstellung von 1920 im Wiener Rathaus Nr. 100), ist viel öfter abgebildet, zumeist aber mit dem Anachronismus der Gaslaterne davor, was wieder einmal ganz aus der Stimmung reißt. Eine Zeitlang war in Heiligenstadt ein kleines Beethovenmuseum aufgestellt durch die Bemühungen des Schriftstellers Böckh, das dann ans Wiener Rathaus abgegeben wurde. Die sonst bekannten Tatsachen sind zusammengefaßt in dem Buche „Döbling, eine Heimatkunde des XIX. Wiener Bezirkes, herausgegeben von Döblinger Lehrern“ (1923) III, S. 358ff. In der kleinen Schrift „Beethovenmonument in Heiligenstadt bei Wien“ (1863) ist die Fernkornsche Büste am Bach besprochen, die ehemdem in der sonst noch freien Natur errichtet worden war und nun längst von aller erdenklichen Kultur umgeben ist, besonders seitdem die Zahnradbahn auf den Kahlenberg die nächste Umgebung gänzlich verändert hat. Alles, was in neuerer Zeit von der Gegend am Bach abgebildet wird, ist gründlich irreführend. Lediglich vom Bade selbst handelt ein Aufsatz von „f. s.“ in der „Wiener Abendpost“



(der Beilage der „Wiener Zeitung“) vom 29. August 1903. Nebenbei bemerkt war Heiligenstadt eine Therme, welche der langen Thermalspalte Fischau, Vöslau, Baden, Mödling, Meidling angehörte und zum Teil schon von den Römern benutzt wurde. Heiligenstadt ist als warme Quelle 1784 entdeckt worden. In neuester Zeit wurde der Boden mit seinen schwefelwasserstoff-duftenden Ausdünstungen wieder zugeschüttet. (Vgl. den Abschnitt: Wohnungen.)

**Heimatliebe.** Im Herbst 1792, wohl am 2. November, verließ Beethoven seine Vaterstadt, um (über Remagen, Andernach, Coblenz, Limburg) nach Wien zu eilen. Einige Tage danach traf er in der Kaiserstadt an der Donau ein. Die eilige Reise, die ersten Tage in der ungewohnten Großstadt mit ihrem Lärm und Getriebe waren gewiß nicht günstig, ein gefühlvolles Zurückdenken an die Bonner Jugendzeiten aufkommen zu lassen. Denn die neuen Wiener Eindrücke müssen zunächst auf die Erinnerungen an den Aufenthalt von 1787 in Wien gestoßen sein. Aber nach den Gesetzen der Gedankenverbindung hat Beethoven gewiß seines Geburtsortes mitsamt der lieblich malerischen Umgebung gedacht, wenn Nachrichten oder Besuche aus den Rheinlanden eintrafen. Die festen Gedankenverbindungen, die an den Rhein reichten, sind nicht abgerissen und nur im Laufe der Wiener Jahre schwächer geworden. Trotz der vielfach getrübbten Jugend war doch die Erinnerung an sie und die Heimat freundlich gefärbt. Mit einer gewissen Sehnsucht wartete der Meister auf eine Gelegenheit, die Stätten seiner jugendlichen Erlebnisse wieder einmal aufzusuchen. Daß der Lebensweg des Meisters immer wieder wo anders hin und niemals nach Bonn zurückführte, ist allbekannt. Aber als die Brüder nach Wien gekommen waren, als Wegeler, Steffen v. Breuning, der junge Ries und andere in Wien waren, muß die Erinnerung an die Heimat oft aufgefrischt worden sein. Wegeler kehrte wieder an den Rhein zurück. In einem Brief an den Jugendfreund aus dem Jahre 1801 schrieb dann Beethoven: „Mein Vaterland ist mir noch immer so schön und deutlich vor Augen, als da ich Euch verließ“ („Notizen“ S. 22 und Th.-R. II). Als er die Waldsteinsonate Op. 53 schrieb, gedachte er wohl oft seines ersten Gönners in Bonn. In einem Brief nach Bonn an Simrock vom 19. März 1821 kommt die Hoffnung zum Ausdruck, daß er die Vaterstadt wiedersehen werde (Th.-R. IV, S. 13). Kamen Besuche aus der Heimat, so freute er sich, „bönnische“ Sprache zu vernehmen. Dem jüngeren Ries gegenüber äußert er sich 1825 brieflich: „Leben Sie wohl in den mir ewig lieben Rheingegenden.“ Bis in seine letzte Zeit fühlte sich Beethoven als Bonner. Sonst hätte er sich nicht in dem Brief (vom Anfang Oktober) an den König Fried-

rich Wilhelm III. von Preußen „Bürger von Bonn“ genannt. Noch am 13. Oktober 1826 kommt in einem Brief nach Mainz an Schott die Heimatliebe zum Ausdruck, indem der Meister schreibt, daß ihn die Gegend bei Krems an die Rheinlandschaft erinnere, „an die Rheingegenden, die ich so sehnlich wieder zu sehen wünsche“.

**Held, Joh. Th.**, Mediziner, später Professor in Prag. Im April 1803 war er mit dem Grafen Prichowsky in Wien. Man begegnete Beethoven, der den Grafen kannte, und der beide zu Schuppanzigh einlud, wo eben Beethovensche Musik gemacht wurde. Auch nachher kam Held mit Beethoven öfter zusammen. Er schrieb darüber: „Seine pikanten Einfälle milderten das Finstere, ich möchte sagen das Lugubre seiner Miene. Seine Kritik war sehr scharf, welches ich bei dem Concerte des Harfenspielers Nadermann aus Sachsen und bei jenem der damals schon alternden Mara am deutlichsten erfahren.“ Beethoven erzählte dem jungen Prager Doktor auch die Geschichte von Simoni und seiner schlechten Aussprache des Deutschen beim Singen. A. W. Thayer hat sie festgehalten (vgl. Th.-R. II, S. 388f. durch Dr. Edm. Schebek aus Heds „Autobiographie“ und Abschnitt: Simoni).

**Heller, Ferdinand** (geb. zu München um 1750, Todesdatum vorläufig unbekannt). War um 1784 erster Tenor an der Kurfürstlichen Kapelle in Bonn, später Regens Chori ebendort. Oft genannt wird er als Opfer eines musikalischen Streiches, den Beethoven in der Karwoche von 1785 ihm spielte. Es war während des Absingens der Lamentationen. Wegeler erzählt davon in den „Notizen“ (S. XIV und 14f.), Beethoven habeden Sänger, obwohl einen guten Musiker, durch ungewöhnliche Modulationen in der Begleitung so sehr in Verlegenheit gebracht, daß dieser den Schlußfall nicht finden konnte. Beethoven begleitete, der Karwoche wegen, am Klavier statt auf der Orgel. Heller verklagte den jungen Kunstgenossen beim Kurfürsten. Dieser begnügte sich aber mit einem sehr gnädigen Verweis und untersagte für die Zukunft „derlei Genie-Streiche“. Der damalige Musikdirektor der Kurfürstlichen Kapelle und erste Violinspieler Franz Ries erzählte ausführlich, „wie sehr der dabei gegenwärtige Kapellmeister Luccheri durch Beethovens Spiel überrascht gewesen sei“.

**Helmuth**, Schauspieler und Musiker, der von 1778 an einige Jahre mit Großmann das Bonner Theater leitete. Am 13. Mai 1779 wurde in Bonn ein „Vorspiel mit Gesang: Der Blick in die Zukunft“ aufgeführt, zu welchem Stück Helmuth die Musik geschrieben hatte (Th.-R. I, S. 75. Siehe auch bei: Großmann).

**Henickstein**. Angesehenes altwiener Bankhaus. Josef Henickstein war der älteste Sohn des Bankiers Adam Albert Edlen v. Henick-

stein. Wie Thayer mitteilt, hatte er „eine schöne Baßstimme“. Er gehörte zur ersten Zusammensetzung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, unter deren „Repräsentanten“ er angeführt erscheint (vgl. Böckh, „Wiens lebende Schriftsteller“ 1821, C. F. Pohl, „Die Gesellschaft der Musikfreunde“ R. v. Perger, Hirschfeld und Mandyczewski, „Geschichte der Gesellschaft der Musikfreunde“). In Verbindung mit Beethoven finden wir ihn schon 1809 wenigstens mittelbar aus Anlaß des Vertrages mit Clementi-Collard. Wie aus einem Briefe Beethovens an Gleichenstein hervorgeht, stand er mit Henickstein auch in gesellschaftlichem Verkehr (Th.-R. III, S. 204f.). 1818 hat das Haus Henickstein die Beförderung des englischen Flügels an Beethoven besorgt. Am 1. Dezember 1819 schreibt Beethoven an den Bankier um ein Darlehn, über das noch nichts Näheres bekannt ist. Eine Summe ist im Brief nicht genannt. Mehrere Male kommt dann die Firma Henickstein vor im geschäftlichen Briefwechsel mit Galitzin 1823 und in einem Brief an den Neffen Karl, wohl vom Jahr 1825. (Th.-R. V, S. 534 und 553—564. Zur Datierung der Zahlung aus England vgl. M. Unger in „The musical Quarterly“ Januar 1925, S. 64.)

**Henning**, Carl Wilhelm (geb. zu Ols 1784, gest. zu Berlin 1867), Musiker. Zu Beethovens Zeiten königlicher Konzertmeister und Kapellmeister am Königl. städtischen Theater. Er besuchte den Meister 1823 in Wien („Gesprächshefte“ Nr. 66 und 82) und brachte Grüße von Duncker mit. Beethovens „Ruinen von Athen“ und die große Ouvertüre Op. 124 sollten in Berlin aufgeführt werden. Aus Anlaß eines Berliner Klavierauszuges aus dieser Ouvertüre kam es zu einem Zwist mit Henning, da Beethoven in Wien einen besseren Auszug herausgeben wollte. Beethoven beschwerte sich am 1. Januar 1825, Henning antwortet am 13. jenes Monats. Es folgten eine „Erklärung“ Beethovens, eine Entgegnung des Berliner Verlegers Trautwein und eine ruhige Meinungsäußerung von Breitkopf & Härtel in Leipzig über diesen Fall, der einen verhältnismäßig ruhigen Ausgang nahm. Eine giftige Anspielung auf die Angelegenheit findet sich noch in einem Brief Beethovens an den Sänger Ehlers in Mannheim vom 1. August 1826 (vgl. Th.-R. V, Kalischer, „Beethoven und Berlin“ S. 344ff., und die Briefausgaben).

**Hensler**, Karl Friedrich (geb. 1761, gest. zu Wien 1825), seit 1784 in Wien, dramatischer Dichter, Theaterdirektor. Er war eine Zeitlang Leiter der vereinigten Bühnen von Baden und Preßburg. Schindler (II, S. 5 und 9) berichtet, daß Beethoven von seinen wiederholten Badener Aufenthalten her Hensler sehr wohl gekannt hat. „Ja der

Tondichter, wie auch der Volksdichter unterließen nicht, in mannigfacher Weise sich gegenseitige Achtung und Aufmerksamkeit zu bezeigen. Bereits im Jahre 1821 hatte Hensler das Privilegium des Josephstädter Theaters in Wien käuflich an sich gebracht.“ Er ließ den Bau neu aufrichten und eröffnete das neue Haus am 3. Oktober 1822 zur Vorfeier des Kaisernamensstages. Er wählte die Ouvertüre von Beethoven „Zur Weihe des Hauses“, „Die Ruinen von Athen“ mit Beethovens Musik, seit der Pester Aufführung umgearbeitet und der neuen Gelegenheit angepaßt. Die erste Aufführung am bestimmten Abend wurde noch von Beethoven selbst geleitet mit freundlicher Unterstützung durch die angestellten Kapellmeister. Trotz der schwankenden Ausführung jubelte man dem Meister zu. So erfährt man es von mehreren zeitgenössischen Stimmen (Schindler u. a.), die bei Th.-R. (IV, S. 296 und 310f.) vollständig angeführt sind. Beethoven, „wiederholt auf die Bühne gerufen“, erschien dort „an der Hand des würdigen Direktors Hensler“. — Bald nach den ersten Aufführungen brachte Beethoven das frische Gratulationsmenuett für Hensler ins Theater, eine Komposition für Orchester, die man ständchenweise mit vielen anderen Musikstücken dem gefeierten Direktor am Vorabend seines Namensfestes (Karl fällt auf den 4. November) vorführte. Das kleine, anspruchslose Stück dürfte „zu den feinsinnigsten Konzeptionen des Meisters zählen“ (Riemann) und wird leider selten zu Gehör gebracht. Es ist erst 1835 bei Artaria erschienen mit einer Widmung an Karl Holz (vgl. auch Nottebohm, „Beethoveniana“ II S. 396). Direktor Hensler lebte nach den Erfolgen, ja Triumphen vom Herbst 1823 nicht mehr lange. Er starb am 24. November 1825, „alt 64 Jahre“, wie „Littrows Kalender für 1827“ (S. 82 und 92) berichtet, der auf die gedruckte Leichenrede von Wächter hinweist.

Die Lebensdaten sind sonst nach C. v. Wurzbachs „Biographischem Lexikon“ nach Th.-R. IV gegeben. Vgl. auch Bäuerles „Theaterzeitung“ 1823 und die Quellen, die bei Th.-R. genannt sind. In einem Aufsatz „Zur Biographie Karl Friedrich Henslers“ von Egon v. Komorzynski in der „Wiener Abendpost“ 5. April 1905 scheint es sich um einen anderen Hensler zu handeln, der 1759 zu Vaihingen a. Enz geboren ist. Komorzynski beruft sich auf den „Württembergischen Staatsanzeiger“ von 1890 Nr. 18, der mir nicht zur Verfügung steht.

**Herzensgüte.** „Vor allem muß man sagen, daß Beethoven, wenn auch ein höchst sonderlicher, doch ein wahrhaft guter Mensch war.“ So sagte Grillparzer zu Hermann Rollett, als sie über Beethovens Wesen sprachen. Der Dichter bringt Beethovens Güte in Gegensatz zu seinem Benehmen, wenn er gereizt wurde. Der Sänger Franz Wild

äußerte sich: „... es sei mir gestattet, bezüglich seines Charakters zu sagen, daß er der Gemüthlichste aller Guten war. Ich habe so viele Züge seltener Herzensgüte von ihm erfahren, daß ich nicht anstehe zu behaupten, die weltbekannte Rauheit seiner Außenseite müsse der Tragik seines Schicksals zugeschrieben werden.“ Damit kommt Wild auf die Taubheit zu sprechen. Mit der „Rauheit seiner Außenseite“ meint Wild ganz offensichtlich nicht nach dem Wortlaut die raue Haut, sondern das Widerhaarige seines Benehmens (siehe bei: Grillparzer und: Wild). Und Beethovens Güte gegen die Brüder, den Neffen und gegen Wegeler, Steffen v. Breuning, Ferd. Ries, C. Czerny, den kleinen Franz Liszt und so viele andere bestätigt das Urteil Grillparzers und Wilds. Besonders in seiner letzten Zeit kommt das gütige Wesen stark zum Ausdruck, die Versöhnlichkeit, Dankbarkeit. Gerh. v. Breuning weiß gar nicht genug hervorzuheben, mit welcher Güte und Nachsicht er im Schwarzspanierhaus vom todkranken Meister behandelt wurde. Ganze Reihen von Mitteilungen der Zeitgenossen lassen auf eine natürliche, ungeheuchelte Herzensgüte schließen, unterbrochen nur durch Berichte über unwirsches Benehmen und Zornesäußerungen, die ihn aber bald reuten und sogar zu übertriebenen Abbitten bewogen. Ein erfreulicher Fall ereignete sich 1823 bei der Hauptprobe der Musik zur feierlichen Eröffnung des Theaters in der Josephstadt. „In einem Duett zwischen Sopran und Tenor benahm sich die noch jugendliche Sängerin zaghaft und schleppte merkbar. Beethoven merkte es gleichfalls, ließ die Sängerin zu sich herantreten, sie auf jene Stellen aufmerksam machend, in denen sie sich leichter bewegen sollte, sprach ihr sodann Mut zu und empfahl ihr, sich fest an den gewandten Tenor anschließen zu wollen. Darauf ließ er die Nummer wiederholen und äußerte am Schlusse seine Zufriedenheit mit den Worten: ‚Jetzt war es gut, Fräulein Heckermann!‘ Der Tenorist in diesem Duett war Herr Michael Greiner, den unser Meister bereits vom Badener Theater kannte“ (nach Schindler II, S. 9). Auch anderen Sängerinnen gegenüber, gegen die Schröder, Unger, Sontag, erwies er sich gütig. „Güte und Geduld“ beim Umgang mit Louis Schlösser ist bestens beglaubigt. Wiedebein, der sogar bei Beethoven logieren durfte, erzählt eine Begebenheit mit einem verunglückten Fuhrwerk und dem hilfsbereiten Beethoven. Für wohlthätige Zwecke griff er tief in die Tasche, und nicht selten konzertierte er in derselben Absicht. Das Konzert mit Polledro für die brandgeschädigten Badener ist allbekannt. Am meisten aber fällt auf seine nimmer erlahmende Güte dem Neffen gegenüber, der sie ungezählte Male auf so harte Probe stellte, durch Ungehorsam, Falschheit, Faulheit und noch anderes.

Gjillparzer, ein guter Psycholog, hatte recht, den wunderlichen Meister einen wahrhaft guten Menschen zu nennen. — Der Zug der Güte kommt wohl im Schimonschen Beethovenbildnis am besten zum Ausdruck.

**Herzog**, Anton (geb. wahrscheinlich 1771, gest. 1850 zu Wiener Neustadt). Tüchtiger Musiker. Mit Beethoven persönlich bekannt. Dürfte um 1800, damals bereits verheiratet, als Schullehrer nach Wiener Neustadt gekommen sein. Mit Dekret vom 19. April 1805 wurde er zum „Organisten der Hauptpfarrkirche“ ebendort „ab 1. Mai 1805“ ernannt. 1819 spätestens war er schon Regens chori und Direktor der Kreishauptschule. In diesen Würden verblieb er bis zu seinem Tod am 5. Mai 1850. Er war 79 Jahre alt, als er starb (freundliche Mitteilung von Herrn Bürgermeister Prof. Dr. Jos. Mayer in Wiener Neustadt). A. Herzog war es, der Beethoven in Wiener Neustadt von der irrtümlichen Verhaftung befreite (siehe bei: Wiener Neustadt). Herzog ist auch sonst musikgeschichtlich sehr beachtenswert. Er war um 1791 Lehrer an der Patronatsschule des Grafen Walsegg zu Klam in Niederösterreich und hat wichtige Aufschreibungen über Mozarts Requiem hinterlassen, das vom Grafen Walsegg bestellt worden war. Sie liegen im Archiv des Wiener Neustädter Musikvereins und sind benutzt in dem Aufsatz „Zur Entstehungsgeschichte von Mozarts Requiem“ von Prof. Dr. Jos. Heitzenberger in dem Blatt „Die Reichspost“ Wien, 5. Mai 1925. Beethoven hat seinerzeit den Streit um die Echtheit des Mozartschen Requiems beachtet (vgl. Frimmel in „Österreichische Rundschau“ 15 März 1914 und Frimmel, „Beethovenforschung“ Heft 9).

**Herzog**, Ehepaar, das 1809 für kurze Zeit bei Beethoven zur Bedienung aufgenommen war (siehe Th.-R. III, S. 157ff.).

**Hetzendorf**, Örtchen im Süden von Wien, nicht allzuweit vom Schönbrunner Schloßpark entfernt, von diesem talwärts gelegen. Ehemals selbständig, nunmehr der Großstadt einverleibt. Ein kleines herrschaftliches Schloß zu Hetzendorf, das Sailernsche, nicht das Kaiserl. Lustschloß war damals der Sitz des Kurfürsten Max Franz, nachdem er aus den Rheinlanden wieder nach Österreich zurückgekehrt war (A. Schmidl, „Wiens Umgebungen“ III S. 104). 1801 übersommerte Beethoven, wie Schindler (I, S. 90) berichtet, in Hetzendorf, ohne daß es bisher festgestellt wäre, in welcher Wohnung, ob in den Nebengebäuden des erwähnten Schlosses oder sonstwo. Schindler ist über die frühe Wiener Zeit Beethovens nicht ebenso wohl unterrichtet, wie über die Jahre, die er zum Teil sogar als Zimmergenosse des Meisters verlebt hat. Häuft er doch (I, S. 153) an

anderer Stelle allerlei Ungenauigkeiten über die frühen Sommeraufenthalte. Doch folgt ihm, ohne bestimmte Quellenangabe, Thayer. Dieser scheint daran gedacht zu haben, daß Beethoven damals des Kurfürsten wegen nach Hetzendorf gezogen wäre. Max Franz starb am 26. Juli 1801. Wir dürfen uns vorstellen, daß Beethoven als kurfürstlicher Angestellter dem pompösen Leichenbegängnis beigewohnt hat. Für den Genuß der freien Natur mag der Meister den Hetzendorfer Schloßpark benutzt haben, noch mehr aber den weitläufigen Park des Schönbrunner Schlosses, der gegen Wien zu bald zu erreichen war, dessen Gloriette, ein besonders gelungener Bau Hohenbergs, den Meister gewiß oft hinangelockt hat. Alles Vertrauen verdient Schindler, wenn er erzählt, daß er vom Meister 1823 darauf hingewiesen worden sei, wie die Komposition des „Christus am Ölberg“ in der Nähe der Gloriette entstanden sei. Dort hatte Beethoven eine verkrüppelte Eiche gefunden, auf deren niedrigem Ast man bequem sitzen konnte (daß heute und schon lange früher das Suchen nach dieser Eiche vergeblich wäre und gewesen ist, sei im Vorübergehen angemerkt). Derselbe Baumsitz sei auch benutzt worden, als Beethoven am „Fidelio“ arbeitete. „Auch 1805 wohnte Beethoven in Hetzendorf“, berichtet Schindler.

Der wichtigste Aufenthalt Beethovens in Hetzendorf war jedoch ohne Zweifel der im arbeitsreichen, für Beethovens Leben innerlich bewegtem Jahre 1823. Die große Messe war allerdings fertig, aber die Angelegenheit der Herstellung und Versendung von Abschriften beschäftigte den Meister und seine nahen Bekannten. An der neunten Symphonie wurde gearbeitet, und nicht zu übersehen sind die 33 Variationen über den Walzer von Diabelli, die im Hetzendorfer Sommer entstanden sind. Von großem Belang sind auch die Unterhandlungen mit Grillparzer über dessen „Melusine“ und „Drahomira“, die sich zum Teil in Hetzendorf abspielten (siehe bei: Grillparzer).

In jenem Sommer 1823 wohnte Beethoven im Schlößchen des Freiherrn Sigismund v. Pronay, der sich durch seine botanischen Studien ein freundliches Andenken gesichert hat. Dieser besaß das Schlößchen in der Zeit von 1816 bis 1839 (nach W. Englmann in „Monatsblatt des Wiener Altertumsvereins“ 1915, S. 164). Die botanischen Anlagen werden genannt in C. F. Weidmann, „Wiens Umgebungen“ S. 84, wo sich neben dem kaiserlichen Schloß als bemerkenswerte Gebäude auch noch das Sailernsche Schloß und die gräflich Zichysche Villa genannt finden. Grundrisse der Villa Pronay sind geboten in „Österreichische Kunsttopographie“ Bd. XV (Wien „Kunsthistorischer Atlas“ S. 188 mit einigen Zeilen Text). Bis weit herein in unser Jahrhundert

konnte man das Pronaysche Schlößchen (noch 1911 habe ich dort Notizen gemacht) in nahezu altem Zustand vorfinden. Nur die neuen Veranden nach der Gartenseite zu störten ein wenig. An der Schau-seite befand sich noch die alte Hausnummer 32. Im Garten, fast Park zu nennen, befanden sich noch etliche alte Bäume, die sicher Beethovens Tage noch miterlebt haben.

Der Hetzendorfer Aufenthalt ist besonders reich an Briefen Beethovens. Von den ungefähr 120, die aus dem ganzen Jahre 1823 erhalten sind (bei Kalischer sind sehr viele übersehen), gehören viele dem Sommer an. Ein vorübergehendes Zerwürfnis mit dem Faktotum Schindler ist festzustellen, das sich zu Anfang des August einstellte, als Beethoven von Hetzendorf nach Baden übersiedelte. Denn Baron Pronay war dem demokratisch gesinnten Tonkünstler viel zu ehrfurchtsvoll, und dieser durfte dem devoten Hausherrn wieder zu rücksichtslos sich benommen haben. Der Baron soll sich Ruhe über seinem Schlafzimmer ausbedungen haben, die Beethoven durchaus nicht einhalten wollte. Schindler konnte dieses nicht mehr gutheißen und zog fort. Ob es nun für Beethoven noch möglich war zu bleiben, sei dahingestellt. Mit Schindler gemeinsam suchte Beethoven in Baden Unterkunft. Hinter Schindlers Rücken äußerte er sich aber höchst abfällig über ihn. (Zu Hetzendorf neben den Schriften, die schon oben angegeben sind, auch „Topographie von Niederösterreich, herausgegeben vom Verein für Landeskunde“ [Bd. III, 1896].)

Hiller (Ferdinand), Tonkünstler und Schriftsteller (geb. 1811 zu Frankfurt a. M., gest. zu Köln 1885). Aus wohlhabendem Hause stammend, genoß er fachgemäßen Unterricht, zunächst in seiner Vaterstadt, dann in Weimar bei J. N. Hummel. Für unser Handbuch hat er nur insofern Bedeutung, als er in seiner Jünglingszeit noch den todkranken Beethoven kennengelernt und über ihn verhältnismäßig eingehend berichtet hat. Zunächst geschah dies in der Reihe „Aus dem Tonleben unserer Zeit“ 1868, 1871 neue Folge, dann in einem Vortrag „In Wien vor 52 Jahren“, den der greise Hiller in einem Leseabend der Wiener „Concordia“ im Dezember 1879 hielt. (Dazu Notizen der „Neuen freien Presse“ um die angegebene Zeit, Ed. Hanslicks Feuilleton vom 24. Dezember jenes Jahres und Landaus „Beethovenalbum“ von 1877.) Der Vortrag erschien dann auch im Februarheft 1880 von „Nord und Süd“. Durch Hummel eingeführt, war der fünfzehnjährige Hiller am 28. März 1827 zum erstenmal bei Beethoven. Es war im Schwarzspanierhause (vgl. auch Breuning S. 103). Man war erstaunt, den Meister „dem Anscheine nach ganz behaglich am Fenster sitzend zu finden. Er trug einen langen, grauen, im Moment



gänzlich geöffneten Schlafrock und hohe, bis an die Knie reichende Stiefel“. Hüttenbrenner erzählte Thayern, daß Beethoven des angekündigten oder angemeldeten Besuches wegen eigens für Hummel das Bett verlassen habe. Die gegenseitige Begrüßung war äußerst herzlich. Dann wurde Hiller vorgestellt, der sich dem Meister gegenüber setzen durfte. Geheftete Gesprächsbücher lagen bereit. Zu Beginn „wie üblich“ drehte sich die Unterhaltung „um Haus und Hof, Reise und Aufenthalt, um Hillers Verhältnis zu Hummel. Nach Goethes Befinden erkundigte sich Beethoven mit außerordentlicher Teilnahme, und wir durften das Beste melden“. „Über sein Befinden klagte der arme Beethoven gar sehr.“ Sehr scharf äußerte sich der Meister über den „jetzigen Kunstgeschmack und über den hier alles verderbenden Dilettantismus“. Eine Hummelsche Verlagsangelegenheit kam zur Sprache, auch die „Verdrießlichkeiten“ mit dem Neffen, die sich wohl auf die Folgen des Selbstmordversuches bezogen oder auf des Neffen Versäumnis beim Holen eines Arztes. Der Ausfall auf den „jetzigen Kunstgeschmack“ war jedenfalls durch das damalige Überhandnehmen der italienischen Opern ausgelöst. — „Am 13. März nahm mich Hummel zum zweiten Male mit zu Beethoven. Wir fanden seinen Zustand wesentlich verschlimmert.“ Trotzdem war noch ein Gespräch möglich. Beethoven erwähnte unter anderem, daß er Hummels Gattin schon „als junges schönes Mädchen gekannt hatte“. Er bedauerte seine Ehelosigkeit. Eine Ansicht des Geburtshauses von Jos. Haydn wird vorgezeigt. Dann bittet der Meister Hummeln, bei dem Konzert zu spielen, das zu Schindlers Benefiz für die nächste Zeit angesagt war. (Hierzu „Beethovenjahrbuch“ I, S. 125.) — Der Bericht über den dritten Besuch beginnt: „Trostlos war der Anblick des außerordentlichen Mannes, als wir ihn am 23. März wieder aufsuchten. Matt und elend lag er da, zuweilen tief seufzend. Kein Wort mehr entfiel seinen Lippen — der Schweiß stand ihm auf der Stirn . . .“ (vgl. dazu auch Th.-R. V, passim, Kerst, „Erinnerungen“ II, S. 227f., nach Landau, „Beethovenalbum“ von 1877).

Ferd. Hiller hat auch anderes über Beethoven berichtet, und zwar über das Zusammensein des Meisters mit Paer und den Plan der „Leonore“ („Niederrheinische Musikzeitung“ 1860, Nr. 24, benutzt bei Kerst, „Erinnerungen“ I, S. 111). Beethoven sei von Paers „Leonore“ sehr entzückt gewesen und soll geäußert haben, er möchte denselben Stoff komponieren. Dieses „on dit“ ist längst durch L. v. Sonnleithner widerlegt und aufgeklärt worden. (Dazu „Beethovenforschung“ Heft 4, S. 125ff. und den Abschnitt: Paer.)

Zu Ferd. Hillers Leben sind die Musiklexika einzusehen, einschließ-

lich dessen von Fétis. Beachtenswert die Tongersche „Neue Musikzeitung“ (Leipzig und Köln 1. Dezember 1880).

**Himmel**, Friedrich Heinrich (geb. zu Treuenbrietzen 1765, gest. 1814 in Berlin), Musiker, der anfänglich Theologie studierte, dann Komponist wurde. Wurde von König Friedrich-Wilhelm II. nach Italien gesandt. Dort kamen zwei seiner Opern zur Aufführung. Dann wurde er in Berlin Hofkapellmeister (1795). Es folgten weite Reisen nach Rußland und Skandinavien, Frankreich, England und Österreich, worauf er 1806 nach Berlin zurückkehrte. Himmel wurde mit Beethoven bekannt, als dieser 1796 in Berlin war. Sein achtbares, aber immerhin bescheidenes Talent stand weit unter der hohen Kunst Beethovens. F. Ries („Notizen“ S. 110f.) teilt mit, daß sich der Meister über Himmel geäußert habe: „er besitze ein ganz artiges Talent, weiter aber nichts; sein Klavierspielen sei elegant und angenehm, aber mit dem Prinzen Louis Ferdinand sei er gar nicht zu vergleichen“. Himmel soll nun einmal so unvorsichtig gewesen sein, vor Beethoven zu improvisieren. Nach der Überlieferung sei es in einem Privatzimmer des Jagorschen Kaffeehauses unter den Linden gewesen. Nachdem Himmel eine Weile gespielt hatte, unterbrach ihn Beethoven mit den Worten: „Aber, lieber Himmel, wann werden Sie denn endlich einmal ordentlich anfangen?“ Himmel, merklich älter als Beethoven und noch dazu eleganter Hofkapellmeister, war schwer beleidigt, und es kam zu einem Wortwechsel, der gewiß nicht mit einer Versöhnung abschloß, wenigstens nicht sofort. Beethoven äußerte sich später gegen Ries: „Ich glaubte, Himmel habe nur so ein bißchen präliediert.“ Die Beleidigung schien nach einiger Zeit vergessen, und es stellte sich sogar ein Briefwechsel ein, in welchem Beethoven öfter nach Neuigkeiten aus Berlin fragte. Heimtückischerweise teilte Himmel einmal dem Wiener Meister als das Neueste mit, daß eine „Lanterne für Blinde“ erfunden worden sei. Beethoven, allzu leichtgläubig, nahm die Nachricht ernst und erzählte sie überall in Wien weiter, wodurch Himmel herzlich belustigt wurde. Als Himmel um nähere Erläuterungen gebeten wurde, schickte er eine Antwort, die nach Ries „nicht mitteilbar“ sei und die wohl mit „Liebes Kind . . .“ begonnen und mit „blind“ geendet hat. Damit war der Briefwechsel abgeschlossen. Himmels Tücke wird etwas verständlich, wenn man seine Angriffe gegen Reichardt zur Vergleichung heranzieht, als dieser Salzinspektor in Halle geworden war. Die Kunsthöhe Himmels sagte, wie nebenbei erwähnt sei, einem Goethe und Zelter sehr zu, von denen lobende, bewundernde Äußerungen beglaubigt sind. Am 16. Juli 1808 hörte Goethe den Berliner Kapellmeister in Karlsbad. Mit längst

geprägter Redensart heißt es von Himmel, daß er „köstlich spielte“. In Weimar spielte Himmel im Residenzschloß 1806, ferner bei Herrn v. Spiegel und bei der Herzogin Amalie in Tiefurt, überdies zu Niederroßla. Goethe ging (wie W. Bode mitteilt) überall hin, ihn zu hören. Und Zelter sagte von Himmels Spiel, „eine bessere bequemere Behandlung des Fortepiano ist mir nicht vorgekommen“. Für einen Beethoven dürfte die Behandlung des Fortepiano doch allzu „bequem“ gewesen sein. (Zu Himmel vgl. Freiherr Carl v. Ledebur, „Tonkünstlerlexikon Berlins“ [1861], Bode, „Die Tonkunst in Goethes Leben“, Th.-R. II, Kalischer, „Beethoven und Berlin“ S. 18ff. Die Erzählung von der Laterne für Blinde war schon 1845 wiedererzählt worden in L. A. Franks „Sonntagsblättern“ Nr. 40.)

**Himmel.** Beliebter Ausflugsort in der Nähe von Wien und dem Kahlenberge. Beethoven machte einen Ausflug dahin mit Del Rios. Dort komponierte er das Liedchen „Wenn ich ein Vöglein wär . . .“. (Zuerst mitgeteilt nach der Überlieferung der Frau Pessiak-Schmerling in Frimmel, „Neue Beethoveniana“. Vgl. auch Th.-R. IV, S. 517.)

**Hirsch,** Carl Friedrich (geb. zu Wien 1801, gest. zu Döbling nach 1881). Seinem Hauptberuf nach war er „k. k. Hofbuchhaltungs-Rechnungs-Offizial“, sonst Musiker von Talent aus der Gruppe der Strauß und Lanner. Hirsch hat einen kurz dauernden Unterricht bei Beethoven genossen. Sein Vater, Franz Thom. Hirsch, war ein Mann von etwas weiterem Gesichtskreis, als er damals in Wien gewöhnlich gefunden wurde. Dem Titel nach „Rechnungs-offizial der k. k. Staats Credits und Central-Hofbuchhaltung“ aber auch „außerordentlicher öffentlicher Lehrer der Kalligraphie an der Universität“, der von etwa 1813 bis 1820 und wohl noch viel länger Lehrkurse in der „Schön- und Rechtschreibekunst“ abhielt. (Dazu „Wiener Zeitung“ vom Januar 1820 und 9. November 1820.) Den Meister lernte dieser ältere Hirsch im Hotel „Römischer Kaiser“ kennen, wohin er von der nahen Wohnung in der Renngasse zum Mittagstisch ging. Beethoven fand Gefallen an dem gebildeten Manne und erfuhr, daß er einen Sohn von musikalischer Begabung habe. Seine Frau Anna war eine Tochter Albrechtsbergers, womit ja ein besonderer Anknüpfungspunkt gegeben war. Ein Unterricht wurde zugestanden und sogleich im „Römischen Kaiser“ erteilt. Es handelte sich nach allem, was der Schüler noch bestimmt wußte, um Harmonielehre, wie man das schon aus dem Umstand schließen kann, daß Beethoven den Jungen auf die mannigfachen Auflösungsarten der verminderten Septimenakkorde aufmerksam machte (Näheres über den Unterricht in Frimmel, „Beethovenstudien“ Bd. II). Die Zeit, wann Beethoven den jungen Hirsch unter-

richtet hat, ist einigermaßen festzustellen durch die Erinnerung des Schülers, daß Beethoven damals durch das plötzliche Ableben Wenzel Krumpholzens sehr betrübt war. Der Violinspieler Krumpholz war am 2. Mai 1817 gestorben, und Beethoven hatte zur Erinnerung an den verstorbenen Freund eine kleine Komposition für Männerchor, „Rasch tritt der Tod den Menschen an“, in das Stammbuch von Aloys Fuchs geschrieben. Hirsch wollte diese Komposition dort gesehen haben, was immerhin leicht möglich war, wenn Beethoven einen Entwurf umherliegen ließ. Denn der junge Hirsch war sicher auch in Beethovens Wohnung, ob diese nun im „Römischen Kaiser“ gewesen oder schon in der Seilerstätte. Hirsch hatte noch einige Erinnerung an Beethovens Benehmen, äußere Erscheinung und Kleidung. (Darüber „Neue Zeitschrift für Musik“ August 1880, Frimmel, „Neue Beiträge zu Beethovens Biographie“, dasselbe erweitert in Frimmel, „Beethovenstudien“ Bd. II, auch Bd. I, S. 69f.)

**Hochzeitslied** für Nanni del Rio, Tochter des Pädagogen Giannatasio del Rio aus Anlaß ihrer Vermählung mit Leopold Schmerling am 6. Februar 1819. Durch eine Abschrift aus dem Besitz der Frau Anna Pessiak-Schmerling und durch die Überlieferungen in der Familie war man über dieses kleine, frisch erfundene Werk einigermaßen unterrichtet (Th.-R. IV, S. 155f.). Die Sänger und der Komponist waren während der Aufführung versteckt und traten erst danach hervor. Beethoven überreichte der Neuvermählten die Handschrift. Das Original, lange vergeblich gesucht, fand sich erst in neuester Zeit im Archiv der Firma Breitkopf & Härtel zu Leipzig. Ein Faksimile der ersten Seite schmückt dankenswerterweise den „Katalog des Archivs von Breitkopf & Härtel, Leipzig“, der jüngst von Wilhelm Hitzig im Auftrag der Firma herausgegeben worden ist. Dort auch Hinweis auf „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ VII, Heft 3. (Vgl. auch: Rio.)

**Höchle**, Johann Nepomuk (geb. 1790?, gest. zu Wien 1835). Bedeutender Künstler, der an Beethovens Wesen lebhaften Anteil nahm und nach dem Tod des Meisters auch das Musikzimmer im Schwarzschanierhaus zeichnete. Bestens beglaubigt ist seine ganz kleine Zeichnung mit dem „Beethoven auf der Bastei“, die bis in die neueste Zeit in der alten Sammlung Fritz Donebauer zu Prag versteckt war. Dort war sie unter der oben gegebenen Benennung geführt und im Verzeichnis der Versteigerung vom Dezember 1915 aufgezählt worden. Herr Generaldirektor der Zivnostenska Banka A. Ruzicka in Prag hat das bedeutsame Blatt erworben. (Dazu Leo Grünstein im „Monatsblatt des Wiener Altertumsvereins“ vom Februar 1916. Ausführliche kritische Besprechung in Frimmel, „Studien und Skizzen zur Ge-

mäldekunde“ 3. Lieferung Heft 1 und 2 mit Abbildung genau in den Abmessungen des Urbildes [11×6 cm]. Dieses ist eine aquarellierte Federzeichnung, die den Meister darstellt, schreitend in einen dicken Mantel gehüllt, dessen Kragen an einer Seite [es ist offenbar die, von der starker Regen herkam] bis ans Ohr aufgeschlagen ist. Der Zylinderhut ist mehrfach verbogen.) Höchle hat also den Meister aus dem Gedächtnis gezeichnet. Denn in Sturm und Regen konnte er doch im Freien, die Überlieferung sagt auf der Bastei, nicht zum Studium gesessen haben. Daß mehrere Künstler den Meister auf Spaziergängen beobachtet und danach gezeichnet haben, ist bekannt genug, um die Entstehung des kleinen Blattes verständlich zu machen. (Brief an Frau Gerardi-Franck, Zeichnungen von J. D. Böhm, J. Weidner und von einem Unbekannten, nach dessen Skizze Lyser gezeichnet hat. In neuester Zeit hat Leo Grünstein einen ausführlichen Artikel über Höchle für Thieme-Beckers „Künstlerlexikon“ geschrieben.)

**Höfel**, Blasius (geb. zu Wien 1792, gest. in Salzburg 1865), hervorragender Graphiker, Kupferstecher, Holzschneider, der in seiner Jugend auch ein vorzügliches Beethovenbildnis geschaffen hat. Louis Letronne, der um die Kongreßzeit in Wien arbeitete, sollte die Zeichnung liefern. Sein Machwerk fiel schlecht aus, und der Stecher, Höfel, mußte eigentlich auf der Platte ein neues Bildnis schaffen. Es gelang vorzüglich und ist unter den idealisierten Beethovenbildnissen das beste. Beethoven gestattete, nach Schindlers Bericht, genug Sitzungen, beziehungsweise genug freie Arbeit, um ein reifes Kunstwerk entstehen zu lassen. Höfel war ein emsiger, fruchtbarer, sehr beliebter Künstler. Er stach auch nach Daffinger das Brustbild Castellis und nach Suchy das Porträt des Erzherzogs Rudolf (Verlag Artaria, angekündigt in der „Wiener Zeitung“ vom 24. Oktober 1820). Bei Artaria ist auch das Beethovenbildnis von Höfel erschienen, und zwar 1814. Es wurde in großer Auflage gedruckt und ist verhältnismäßig weit verbreitet, auch in neuen Abdrucken von der alten Platte und besonders oft in neuen photochemischen Nachbildungen für eine Menge neuer Beethovenbücher. Beethoven selbst versendete viele Widmungsexemplare, so z. B. eines an Frau Antonia Brentano-Birkenstock. Es hat sich in der Familie vererbt und trägt die Widmung „Hochachtungsvoll der Frau Von Brentano geborenen Edle Von Birkenstock von ihrem Sie verehrenden Freunde Beethoven“. Zum Schluß Beethovens Paraphe. (Eine Photographie wurde mir gütigst aus Longwood, Winchester Hants gesendet.) Erhalten ist auch das Exemplar für Simrock, für Wegeler, für Herrn Huber. Herr Prof. Siegfr. Ochs in Berlin besaß eines „für H. v. Molt“.

Blasius Höfel ist uns auch dadurch von Bedeutung, daß von ihm die meist zuverlässigen Angaben über Beethovens Spaziergang nach Wiener Neustadt und die irrtümliche Verhaftung ebendort herkommen. (Hierzu Frimmel, „Beethovenforschung“ Heft 9 mit der Literatur, die dort genannt ist. Thayer hat noch das Wesentliche von Höfel selbst erfragt.) Überdies verdanken wir einem alten Holzschnitt aus Höfels Schule die alte Ansicht eines malerischen Hauses, in welchem Beethoven um 1816 gewohnt hat. Es ist das sogenannte Lambertische Haus mit der Doppelnummer 1055 und 1056 in der Seilerstätte, dessen Hinterseite nach der Wasserkunstbastei sah. (Vgl. Abschnitt: Wohnungen.)

Über Höfel und sein Beethovenbildnis ist allerlei zu finden, das zusammengestellt ist in Frimmel, „Beethovenstudien“ Bd. I, in „Blätter für Gemäldeskunde V, S. 139, „Studien und Skizzen zur Gemäldeskunde“, bei demselben in „Beethoven im zeitgenössischen Bildnis“ (S. 50ff.). — Über das Leben Höfels und seine graphischen Arbeiten geben Auskunft Jos. Wünsch, „Blasius Höfel“, Wien 1910, derselbe im „Monatsblatt des Wiener Altertumsvereins“ vom Dezember 1909, ferner der Abschnitt Höfel im „Allgemeinen Künstler-Lexikon“ von Thieme-Becker (Bd. XVII 1924). „Höfels erstes Blatt, das ihn bekannt machte und ihm viele Aufträge eintrug, war das ausgezeichnete Bildnis Beethovens nach Louis Letronne.“

**Hörr**, Johann, Schneider und Hausbesitzer in Penzing. Vom 1. Mai 1824 an mietete Beethoven eine Wohnung in Hörrs Hause. Schindler teilt Näheres mit, auch die „Quittung über 180 fl. C. Mz. sage Einhundert und achtzig Gulden Conv. Münze, welche ich Endesgefertigter von Herrn Ludwig van Beethoven als den Hauszins für den Sommer pro 1824 in meinem Hause Nr. 43 zu Penzing bestandenen Quartier im ersten Stock richtig und baar empfangen habe, hiermit bescheinige. Penzing 1. Mai 1824. Johann Hörr“. (Vgl. auch Th.-R. V, S. 100f. und den Abschnitt: Wohnungen.)

**Hörrohr**. Als die Schwerhörigkeit dem Künstler lästig und lästiger wurde, bemühte er sich, Hilfsmittel zu finden, die ihm eine Verständigung mit der Umwelt erleichtern, ermöglichen sollten. Mälzel und Streicher bemühten sich um diese Angelegenheit. Freund Streicher versuchte große Schallschirme, die am Klavier angebracht wurden. Kleinere Vorrichtungen von verschiedener Form haben sich lange in der Berliner Staatsbibliothek befunden und sind 1890 ans Museum im Beethovenhaus nach Bonn gelangt. Ein weiteres war in der Wiener Beethovenausstellung 1920 zu sehen (Nr. 264). Die Wiener Universität besaß ein anderes Hörrohr, das Beethoven benutzt hat, und das

an die Gesellschaft der Musikfreunde abgegeben wurde. (Abbildung der Bonner Instrumente bei Frimmel, „Beethoven“ 6. Aufl. S. 27, und bei Waldem. Schweisheimer, „Beethovens Leiden“ 1922 bei S. 48. — Siehe auch die „Kataloge des Beethovenhauses“ zu Bonn und die Abschnitte: Mälzel, Streicher und Wolfssohn.)

**Hoffmann**, Ernst Theodor Amadeus, eigentlich Wilhelm (geb. Königsberg 1776, gest. Berlin 1822), der vielbesprochene Schriftsteller und Novellendichter, der in den „Phantasiestücken in Callots Manier“ (erschienen 1814 und 1815) auch auf Beethoven zu sprechen kam und schon 1810 in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ über die Pastoralsymphonie und C-Moll-Symphonie geschrieben hatte. Im Februar oder März 1820 schrieb ein Besucher Beethovens ins Gesprächsheft: „In den Phantasiestücken von Hoffmann ist viel von Ihnen die Rede. Der Hoffmann war in Bromberg Musikdirektor, nun ist er Regierungs-Rath. Man gibt in Berlin Opern von seiner Composition.“ Wohl durch diese Mitteilung angeregt, schrieb der Meister am 23. März 1820 einen freundlichen Brief an Hoffmann, ein Schreiben, das seit Nohls Briefsammlung schon oft, aber immer mit starken Fehlern, auch bei Kalischer, genauer bei Dr. Max Unger in der Zeitschrift „Die Musik“ XIII, Heft 3, vom November 1913, abgedruckt ist. Kalischer schrieb in den Sonntagsbeilagen der „Vossischen Zeitung“ vom Februar 1888 ein Langes und Breites über „E. T. A. Hoffmann und Beethoven“. Beethovens Wortspiel mit „Hofmann, sey ja kein Hofmann“, desgleichen der Kanon über denselben Text, sind weit bekannt.

(Dazu besonders Th.-R. III und IV; Max Garr, „E. T. A. Hoffmann als Musikschriftsteller“, Beilage der „Münchener Allgemeinen Zeitung“ 1899, 4. Oktober, Nr. 226. — Über Hoffmann vgl. Hans v. Müller, „E. T. A. Hoffmanns Tagebücher und literarische Entwürfe“ [1915], und desselben Verfassers „Briefausgabe“ [1912].)

**Hoffmeister**, Franz Anton (geb. 1754 zu Rotenburg am Neckar, gest. Wien 1812), Musiker, Buchhändler, Verleger, in Wien 1791 als Buchhändler in der Wollzeile 803. Von seinen Werken wurde unter anderem 1797 die Zauberoper „Der erste Kuß“ in Wien aufgeführt. Mit Beethoven scheint er um jene Zeit schon bekannt gewesen zu sein, spätestens 1799. Denn damals erschienen in seinem Verlage die 6 Variationen, die der Gräfin Browne gewidmet sind. In jenem Jahre ging er auf Reisen. In Leipzig verbündete er sich mit Ambrosius Kühnel, mit dem er gemeinsam 1800 die Firma F. A. Hoffmeister und Kühnel gründete. In diesem Verlag sind mehrere Werke Beethovens erschienen in der Zeit von 1800 bis 1803. Aus dieser Zeit sind mehrere freund-

schaftliche, vertraulich gehaltene, launige Briefe erhalten (vgl. „Neue Zeitschrift für Musik“ Juli 1914). Es sind die vom 15. Dezember 1800, 15. Januar 1801, 22. April 1801, Juni 1801, 8. April 1802, 14. Juli 1802, 22. September 1803. Auch ein Brief der Leipziger Firma an Beethoven ist bekannt vom 12. April 1806. 1805 war Hoffmeister wieder aus der Leipziger Firma ausgetreten und nach Wien zurückgekehrt, wo er einige Jahre danach verstarb (vgl. „Katalog der Beethovenausstellung“ Wien 1920, „Riemanns Musiklexikon“ mit Benutzung von W. H. Riehl, „Musikalische Charakterköpfe“ I, S. 249ff., und Th.-R. II passim).

**Hohler**, Emmerich Thomas (geb. zu Schrickowitz in Böhmen 1781, gest. in Wien 1846), Pädagog, Philolog. Fruchtbare Schriftsteller. Ausgebildet in Tepl und Prag, kam er 1807 nach Wien, wo er 1809 beim Fürsten Schwarzenberg als Erzieher der Prinzen und Prinzessinnen angestellt wurde. Später blieb er noch 14 Jahre lang fürstlicher Hausbibliothekar. Eine Zeitlang unterrichtete er im Erziehungshaus Blöchlinger, wo er mit Beethoven oftmals zusammentreffen mußte, als der Neffe Karl dort untergebracht war. 1822 erschien aus seiner Feder der Text zu „Abbildungen römischer und griechischer Altertümer nach Antiken“, einem Werke, das in Wien und Krems bei B. Ph. Bauer erschien. Auf dem Titelblatt nennt er sich „hochfürstlich Schwarzenbergischer Hauslehrer, Bibliothekar und Rath“ (noch viele andere Schriften, darunter auch ein lateinisch-deutsches Handlexikon, sind aufgezählt in C. v. Wurzbachs „Biographischem Lexikon“). Zu Hohler vgl. das Gesprächsheft Nr. 34, veröffentlicht in „Die Musik“ 1905 und 1906, Frimmel, „Beethovenstudien“ II, S. 111, und den Abschnitt: Kunst- und Industrie-Komptoir.

**Holzweg**, Matthias. Name, der in einer noch unerklärten Bleistiftnotiz auf einem Brief Galitzins von 1824 vorkommt. Es heißt dort: „Nr. 309 Bockgasse, Mathias Holzweg“. Das angedeutete Haus in der Bockgasse war in der Nähe der damaligen Wohnung Beethovens gelegen, die sich in der Ungargasse (heute Nr. 5) befand.

**Horneman**, Christian. Miniaturmaler (geb. 1765 zu Kopenhagen, gest. 1844). Er war eine Zeitlang in Berlin tätig und kam 1798 nach Wien, wohin er ein Empfehlungsschreiben vom Bildhauer Schadow an Füger mitnahm (Laban: „H. Füger“, S. 25). In Berlin hatte er den König Friedrich Wilhelm III., die Königin Luise (beide Bildnisse gestochen von Meno Haas) und den noch kindlichen Prinzen Friedrich Wilhelm Karl von Preußen gemalt (Abbildung bei Lemberger: „Die Bildnisminiatur in Deutschland“, Taf. XLIX als Nr. 239).

In Wien war er einige Jahre lang tätig, und Beethovens kleines



Brustbild aus dem Jahre 1802 oder 1803 ist offenbar in Wien gemalt worden. Vor Jahren habe ich diese Miniatur wiederholt bei Dr. Ger. v. Breuning gesehen und damals die Jahreszahl als 1803 gelesen. Andere lasen seither 1802. In seinem Buch „Aus dem Schwarzspanierhause“, in welchem sich die erste Abbildung der Miniatur findet, wird von Breuning die Jahreszahl 1802 angegeben. Ein klassizistisch aufgefaßtes kleines Gruppenbild von Horneman aus dem Jahre 1803 ist im Verzeichnis der Wiener Versteigerung bei Schidlof vom Februar 1920 abgebildet. Mehrere andere Arbeiten aus jener Periode sind genannt zusammen mit der Miniaturzeichnung bei Generalkonsul Dr. Gotthelf Meyer in den „Blättern für Gemäldekunde“ Bd. I, S. 131f. und 147. Eine Hornemansche Miniatur befindet sich im Thorwaldsenmuseum zu Kopenhagen, viele andere werden im Rosenborgslot ebendort bewahrt (siehe „The Studio“ vom 15. November 1913, S. 126ff.). Silberstiftzeichnungen aus der Sammlung Kippenberg in Leipzig sind abgebildet bei G. Biermann, „Deutsches Barock und Rokoko“ (1914). Der Sammler Dr. Karl Groß in Wien besaß 1905 mehrere Hornemansche Arbeiten, von denen eine signierte aus dem Jahre 1797 stammte. — Das Brustbild Beethovens von Horneman ist in neuerer Zeit oft nachgebildet worden, worüber meine „Beethovenstudien“ I, S. 23f., und mein Buch „Beethoven im zeitgenössischen Bildnis“ S. 15f. Auskunft geben. 1920 war es in der Beethovenausstellung des Wiener Rathauses öffentlich zu sehen. — Über die Beziehungen Beethovens zu Horneman ist vorläufig nichts Einzelnes bekannt. Man hofft auf neuere Forschungen. Über das Geburtsjahr Hornemans herrscht noch Ungewißheit. Ich habe mich an „Nyt dansk Kunstnerlexikon“ von Ph. Weilbach (1896) angeschlossen und an Thieme-Becker, „Allgemeines Künstlerlexikon“ (1924, Artikel von Leo Grünstein) mit der Jahreszahl 1765 (15. August). In anderen Quellen anderes. Neben den Künstlerlexika von Füßli, Nagler, Seubert, Singer auch zu beachten Lichtwark, „Das Bildnis in Hamburg“, „Zeitschrift für bildende Kunst“, neue Folge Bd. IV, Heft I, und „Die Kunst für Alle“ 1913, Oktoberheft S. 33. Stark vergrößerte Abbildungen der Hornemanschen Beethovenminiatur bei Ley, „Beethovens Leben im Bilde“ und Schiederemair, „Der junge Beethoven“.

Hornemans kleines Beethovenbildnis gehört trotz der unzweifelhaft mißglückten Nase zu den wichtigsten Hilfsmitteln, die uns einen Begriff vom Aussehen des Meisters ums Jahr 1800 verschaffen.

**Hotschevar**, Jakob, Hofkonzipist. Ein Verwandter der Frau Johanna v. Beethoven, der in den Streitigkeiten um die Vormundschaft und der Erziehung des Neffen Karl von Bedeutung ist. Auf seine

Vorstellung ans k. k. Niederösterreichische Landrecht vom 11. Dezember 1818 sollte der Neffe ins k. k. Universitäts-Convict in Kost und Erziehung kommen. Doch wurde dann anders verfügt. — Nach dem Ableben Beethovens und Stephans v. Breuning, der 1826 die Vormundschaft über den Neffen auf sich genommen hatte, wurde Hotschevar gerichtlich bestellter Vormund des Neffen (Th.-R. IV und V).

**Holz**, Karl (geb. 1798 vermutlich in Wien, gest. ebendort 1858). In den letzten Jahren Beethovens hatte er vielen Einfluß auf diesen. Damals war er Kassenoﬃzier in der Kanzlei der niederösterreichischen Landstände, also im Landhaus in der Herrengasse beschäftigt (nicht im „Badhaus“, wie das Thayer aus einem Gesprächsheft von 1825 herausgelesen hatte. Th.-R. V, S. 183 Anm.: seine Wohnung war: Mülkerbastei 96, im Bergenstammischen Hause, 1825 und 1826 übernahmte er in Baden). Sein Dienst war nicht anstrengend und erlaubte ihm Nebenbeschäftigungen, von denen Stundengeben im Violinspiel genannt wird. Holz war ein tüchtiger Geiger und wirkte auch gelegentlich im Quartett Schuppanzigh und bei Böhm mit. Erst 1824 wird er von Beethoven bemerkt und zwar bei Schuppanzigh als zweiter Geiger. Im Juli 1825 wurde er zur Kopiaturs eines Quartetts herangezogen, zunächst mit einigem Mißtrauen, aber mit der Hoffnung auf ein freundschaftliches Verhältnis (Brief vom 24. August 1825 an den Neffen Karl). Sehr bald ist er dann wirklich Beethovens Freund und Berater, wenn man will, auch Verführer. Er war, wie Thayer zutreffend zusammenfaßt, „geschäftsgewandt und ein guter Rechner“, dabei „belesen und gescheut, musikalisch gebildet, bestimmt in seinen Äußerungen und Ansichten und von einnehmendem Wesen“. Diese Eigenschaften mußten ihn Beethoven empfehlen, und er versäumte es nicht, sie geltend zu machen. In den Gesprächsheften jener Zeit kommt er ungezählte Male vor, und man gewinnt die Überzeugung, daß er Beethoven überaus verehrte, auch wenn seine Äußerungen nicht immer ohne Schmeichelei geblieben sein mögen. Der kleine Breuning hielt ihn für „falsch“. Schindler, der durch ihn in den Hintergrund gedrängt wurde, war ihm übel gesinnt, gab sich aber Mühe, gerecht zu sein. War es ein Klatsch, oder eine böswillige Erfindung, wenn Schindler sagte, Holz habe ausgestreut, daß Beethoven durch übermäßiges Weintrinken sich die Wassersucht zugezogen habe. Daß aber in der Zeit des Verkehrs mit Holz Beethovens Neigung zum Wein sehr auffällt, steht außer Zweifel. (Siehe auch bei: Essen und Trinken.) Ebenso ist es klar, daß zwischen Beethoven und Holz eine wahre Freundschaft herrschte. So wird es denn auch begreiflich, daß der Meister den jungen Freund ermächtigte, seine Biographie zu schreiben, obwohl

wir alle hinterher einsehen, daß Holz in seiner Leichtlebigkeit nicht der richtige Mann für diese Sache gewesen wäre. Für die Freundschaft kommt nicht zuletzt in Frage Beethovens Brief vom 24. August 1825. Der Meister sagt darin gegen Schluß: „Ja leben sie recht wohl, tausend Dank für ihre Ergebenheit und liebe zu mir, ich hoffe sie werden dadurch nicht gestraft werden. Mit Liebe und Freundschaft der ihrige.“ Und Beethoven hatte auch schon damals und noch mehr späterhin alle Ursache, dem jungen Freund dankbar zu sein, der in Dienstbotennot, im unangenehmen Verhältnis zum Neffen, im Verkehr mit den Behörden sich unverdrossen hilfreich erwies und beim Meister wieder den alten Humor aufleben ließ, der eine Zeitlang matt geworden war. Eine ganze Reihe von Briefen und Briefchen an Holz hat sich an verschiedenen Orten erhalten, die von dem besten Einvernehmen Zeugnis ablegen. (Irrtümlich ist durch Kastner in dessen Ausgabe der „Beethovenbriefe“ ein kleines Schreiben, dessen Empfänger noch nicht ermittelt ist, dem Jahre 1826 zugeteilt und als Brief an Holz abgedruckt, glücklicherweise mit Fragezeichen nach dem Namen.) Holz, der in seiner raschen Auffassung selbst gerne Wortwitz machte (als von Beethoven vom Pianisten Würfel die Rede war 1826, schrieb er ins Gesprächsheft: „ich glaube selbst, das Würfelspiel sei in diesem Falle kein Hasardspiel“), regte den Meister wieder zu allerlei Wortspielen an, die an den Namen Holz anknüpften. Bei einem Diner, das Schlesinger 1825 für Beethoven gab, sagte Beethoven über das vorher gehörte Spiel des Geigers Holz: „Man sollte Holz unter den Stuhl legen und anzünden, damit Holz Feuer bekommt.“ Anreden wie „Bester Spahn, bestes Holz Christi“, „bestes lignum crucis“, „Bestes Mahagoniholz“ und ähnliche seien in Erinnerung gebracht.

In der Zeit nach Schindler waren es besonders Thayer und Ludw. Nohl, die sich mit der Erforschung des Verhältnisses Beethoven-Holz abgegeben haben. Von Wichtigkeit L. Nohl, „Beethoven, Liszt und Wagner“ S. 107 ff. und 109, Th.-R. V, nach Register, Hans Volkmann, „Neues über Beethoven“ S. 16 ff., 29 ff., 45 ff. — Aus der früheren Literatur zu beachten „Neue freie Presse“ 31. Dezember 1886, Feuilleton, ferner Kalischer in „Deutsche Revue“ 1898, S. 353 ff., C. v. Wurzbach, „Biographisches Lexikon“ IX, S. 243 und XXX, S. 5.

Während der Vorbereitungen zur Vermählung Holzens, über die vorläufig noch keine genauen Angaben vorliegen, die aber in den Spätherbst 1826 fallen muß (Th.-R. V, S. 436), wurde der Freund etwas vom leidenden Meister abgezogen, doch erscheint er noch immer in freundlicher Weise bei den Gesprächen. Beim Leichenbegängnis des Meisters finden wir ihn dann weinend am offenen Grabe, wo er unter

anderem mit Frau Halm zusammentraf. Diese verzieh ihm dort den Streich mit dem Bockshaarbüschel.

Holz starb, wie mir Frau Karoline v. Beethoven, die Witwe des Neffen, mitteilte, eines raschen Todes an der Cholera. Er hatte damals eine Anzahl von Briefen Beethovens bei sich, sowie einige Reliquien, die Eigentum der Frau v. Beethoven waren. Eine ehrenvolle Adresse für Beethoven sei dabei gewesen, auf grüne Seide aufgespannt. Die Eigentümerin hat diese Dinge nach Holzens Tod nie mehr zu Gesicht bekommen!! — Eine Violine, die Holz von Beethoven zum Geschenk erhalten haben soll, wurde 1880 in mehreren Wiener Blättern angekündigt.

Ein prächtiger Brief Beethovens an Holz befand sich neuestens im Antiquariat V. A. Heck zu Wien („Bestes Holz Seid nicht von Holz . . . der Ihrige Beethoven“) und ist für den Katalog XXVI verkleinert nachgebildet.

**Huber**, Franz Xaver, Wiener Dichter, der vorläufig von der Forschung sehr vernachlässigt ist, so daß auch der emsige C. v. Wurzbach keine genauen Ziffern zu geben weiß. Huber schrieb schon in den Jahren 1795 bis 1798 und noch später viele Texte zu Wiener Opern, unter anderem auch für Abt Voglers „Samori“, für Winters „Das unterbrochene Opferfest“. Von ihm stammt auch der Text zum Beethovenischen Oratorium „Christus am Ölberg“ (Op. 85). Ob der Dichter Huber derselbe Huber ist, dem Beethoven 1815 einen Abzug des Höfischen Blattes sandte (vgl. Frimmel, „Neue Beethoveniana“ S. 238), ist noch nicht entschieden. Wahrscheinlich ist es immerhin. (Zu Huber vgl. Th.-R. II nach Register.)

**Hüttenbrenner**, Anselm (geb. zu Graz 1794, gest. in Oberandritz bei Graz 1868). Tonkünstler. Kam 1815 nach Wien, um bei Salieri Komposition zu studieren. Bald wurde er mit Franz Schubert bekannt, für dessen Leben er als treuer Freund von hoher Bedeutung ist. Mit dem viel älteren Beethoven, den er höchlich verehrte, kam er schon 1816 zusammen. Geleitet von Dr. Josef Eppinger besuchte er, wie er selbst erzählt, den Meister. „Das erstemal war Beethoven nicht zu Hause; seine Haushälterin öffnete uns aber sein Wohn- und Studierzimmer. Da lag alles durcheinander — Partituren, Hemden, Socken, Bücher. Das zweitemal war er zu Hause, eingesperrt mit zwei Copisten. Auf die Parole: Eppinger öffnete er die Thüre und excusierte sich, daß er eben viel zu thun habe.“ Da er bei Hüttenbrenner Noten bemerkte, ließ er die beiden doch vor, um die Hüttenbrennerschen Kompositionen durchzublütern. „Darauf sprang er auf, klopfte mir mit aller Kraft auf die rechte Schulter und sagte mir nachfolgende Worte, die mich

beschämten und die ich mir heute noch nicht erklären kann: „Ich bin nicht werth, daß Sie mich besuchen!“ — War das Demuth, so war das göttlich, war es Ironie, so war es verzeihlich.“ Bei Steiner sah Hüttenbrenner den Meister dann öfter. 1827, als Beethoven schwer erkrankt war, kam er mit Schubert und Schindler ans Krankenbett. Dies ist einem Briefe A. Hüttenbrenners zu entnehmen (Mittheilung in Thayers Nachlaß, Th.-R. V, S. 480), wo Folgendes steht: „Das weiß ich aber ganz gewiß, daß Professor Schindler, Schubert und ich, ungefähr 8 Tage vor Beethovens Tode, letzterem einen Krankenbesuch abstatteten. Schindler meldete uns beide an, und fragte, wen Beethoven von uns beiden zuerst sehen wollte. Da sagte er: Schubert möge zuerst kommen.“ In den letzten Tagen Beethovens war Hüttenbrenner noch oft beim Meister. Darüber schrieb er 1860 an Thayer (dazu „Grazer Tagespost“ 23. Oktober 1868, und L. Nohl, „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen“ S. 268, Th.-R. V, S. 488ff.). Als Beethoven starb, war nur Hüttenbrenner im Zimmer. Er unterstützte sein Haupt, „die Linke ruhte auf seiner Brust. Kein Athemzug, kein Herzschlag mehr! Des großen Tonmeisters Genius entfloß aus dieser Trugwelt ins Reich der Wahrheit! — Ich drückte dem Entschlafenen die halb geöffneten Augen zu, küßte dieselben, dann auch Stirn, Mund und Hände. —“ Nach Streichers Brief vom 28. März 1827 wären überdies der Bruder Johann und der Maler Teltscher zugegen gewesen.

Eine ausführliche Lebensbeschreibung Anselm Hüttenbrenners von Otto Erich Deutsch im „Grillparzerjahrbuch“ für 1906. Überdies der lange Nachruf in der „Grazer Tagespost“ vom Oktober 1868, dasselbe Blatt vom 6. und 7. November 1894 (H. v. d. Sann), C. v. Wurzbach, „Biographisches Lexikon“, „Neue musikalische Presse“ Wien, 1. Jahrg. Nr. 6 mit Bildnis Hüttenbrenners nach Teltscher, „Die Musik“, 1. Schuberheft S. 11f., 26, Heuberger, „Schubert“ passim und Anmerkung S. 30, O. E. Deutsch in „Österreichische Rundschau“ X, S. 3. Anselm Hüttenbrenner schrieb auch einen „Nachruf in Accorden am Pianoforte“ für Beethoven, den ich aus der Geißlerschen Mappe mit Nachrufen für Beethoven im Archiv der Gesellschaft für Musikfreunde in Wien kenne.

**Hüttenbrenner**, Josef (geb. zu Graz 1796, gest. ebendort), Musikdilettant. Kam nur wenig mit Beethoven zusammen. In einem Gespräch aus der Zeit unmittelbar nach der ersten Akademie von 1824 entnimmt man, daß Beethoven nach einem ihm Unbekannten gefragt haben muß. Denn Schindler schreibt auf: „Er heißt Hüttenbrenner, angestellt im Bureau des Grafen Sauerma, und kommt mit Lichnowsky als Bekannter von Gratz. Er ist gut musikalisch und sang in der

Akademie im Chor mit.“ (Th.-R. V, S. 93f., R. Heuberger, „Schubert“ Anm. 30, und Fareanu, „Leopold Sonnleitners Erinnerungen an Schubert“ in „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ 1919, S. 469, Otto Er. Deutsch in „Grillparzerjahrbuch“ für 1906.)

**Hummel**, Joh. Nepomuk, berühmter Musiker, besonders Klavierspieler (geb. 1778 zu Preßburg, gest. 1837 zu Weimar). Sohn eines Musikers, der 1786 nach Wien kam. Dort genoß der Junge zwei Jahre lang den Unterricht Mozarts. Bald spielte er öffentlich in Wien (Th.-R. I, S. 215). Vater Hummel unternahm dann mit dem früh gereiften Virtuosen weite, jahrelange Konzertreisen nach Dänemark, England, Schottland. Die Reisen führten unter anderem auch nach Bonn, wo Hummel 1793 konzertierte (Th.-R. I, S. 341). Danach folgten noch Studien bei Albrechtsberger und Salieri in Wien. Von 1804 bis 1811 war er zuerst Stellvertreter, dann Nachfolger Jos. Haydns beim Fürsten Esterhazy in Eisenstadt, später Privatlehrer in Wien, wo er sich 1813 mit Elisabeth Röckel (geb. 1793, sie starb erst 1883) vermählte. Seit dem Frühling 1816 Hofkapellmeister, zuerst in Stuttgart, dann seit 1820 in Weimar, wohin er auf Wunsch der Großherzogin Maria Paulowna berufen worden war, und wo er 1837 starb. Oftmaliger Ortswechsel wurde schon angedeutet. 1805 wohnte er (über Sommer) in Baden („Badener Zeitung“ 9. September 1911 und P. Tausig, „Berühmte Besucher Badens“ 1912). — Reichliche Literaturangaben bei Eitner und in vielen Musikerlexika. Ein ausführlicher Brief an Sonnleithner enthält vieles zu Hummels Lebensgeschichte (vgl. La Mara, „Musikerbriefe“ II, S. 47f.). Schindler I, S. 189f., II, S. 195ff., Ed. Hanslick, „Geschichte des Wiener Concertwesens“ nach Register und S. 214ff., eine ganze Reihe von Büchern über die letzte Lebenszeit Goethes in Weimar, nicht zuletzt W. Bode, „Die Tonkunst in Goethes Leben“, Otto Roquette, „Friedr. Preller“ S. 102, Breuning, „Aus dem Schwarzspanierhause“ S. 49f. Goethe hielt große Stücke auf Hummels Klavierspiel und hörte ihn gern und oft, wovon unter anderem auch Eckermann berichtet. Über das Klavierspiel und die freie Fantasie vgl. auch den Reichenberger Müller, „Proksch“ S. 264f., in neuester Zeit „Der Bär“ (Jahrbuch des Verlags Breitkopf & Härtel für 1925) S. 94.

Beethoven scheint den bedeutend jüngeren Kunstgenossen schon früh, vielleicht schon 1787 im Mozartkreis kennen gelernt zu haben. Damals war ja Hummel Mozarts Schüler, und Beethovens Schülerschaft fällt in jenes Jahr. Nahe Beziehungen sind später der Reihe nach bekannt. Schindler betont, wie es scheint, allzusehr, vorübergehende Zerwürfnisse, wogegen Thayer, wie fast immer, gegen Schindler

Stellung nimmt. Noch spät erinnerte sich Beethoven mit Erbitterung daran, daß Hummel einmal gelacht hätte, als die Aufführung der ersten Beethovenschen Messe in Eisenstadt den Fürsten Esterhazy (siehe bei: Esterhazy) nicht befriedigt hatte. Schindler spricht deshalb von einem dauernden Haß Beethovens gegen Hummel. Im ganzen war der Verkehr, soweit man ihn überblicken kann, recht vertraulich, besonders 1813 und 1814 zur Zeit der großen Schlachtmusik, für deren Aufführung Hummel die große Lärmtrommel übernommen hatte (Th.-R. III, S. 413f. und 432f.). „Allerliebster Hummel! Ich bitte dirigiere auch diesmal die Trommelfelle und Kanonaden ...“. Doch gab es, wie sonst, einmal Unstimmigkeiten 1814 aus Anlaß des „Fidelio“. Als Hummel 1816 von Wien Abschied nahm, schrieb Beethoven für ihn den Kanon „Ars longa ...“. Erst in der letzten Lebenszeit Beethovens sahen sich beide Künstler wieder. Von Briefen Beethovens wegen gewährter Unterstützung war einmal die Rede (1887 in der „Neuen freien Presse“ 24. Oktober), ohne daß Näheres darüber veröffentlicht worden wäre. Noch immer werden zwei kleine Briefe Beethovens „Komme Er nicht mehr zu mir! ...“ und „Herzens Nazerl ...“ bei Kastner-Knapp, beziehungsweise in der durch Knapp verdorbenen Briefsammlung Kastners (von 1924) mit Hummel in Verbindung gebracht, ohne jede Begründung oder Erläuterung. Das Ehepaar Hummel besuchte den Meister in seiner Todeskrankheit. Frau Hummel-Röckel soll als Mädchen, damals Sängerin, von Beethoven verehrt worden sein, doch ist eine nahe Beziehung unwahrscheinlich. Als Schwester des Sängers Jos. Röckel mußte sie allerdings mit dem Meister bekannt sein, und Beethoven spielte noch 1827 beim vorletzten Besuch Hummels und Hillers auf die Mädchenjahre der Frau Hummel an. Kapellmeister Hummel nahm sich in Weimar lebhaft um das Bekanntmachen Beethovenscher Werke an (vgl. besonders W. Bode II, S. 330). 1827 bei seinem vorübergehenden Besuch in Wien spielte er noch zugunsten Schindlers in einem Konzert (vgl. „Beethovenjahrbuch“ I [1908], S. 125ff. Kalischer nimmt auf das Konzert Bezug im V. Bd. der „Briefe Beethovens“).

Seiner Berühmtheit entsprechend ist Hummel sehr oft porträtiert worden, schon um 1800 von Cathar. Escherich (geschabt von Wrenk), später auch von dem Weimarer großherzoglichen Maler Gruenler und von David d'Angers (1834) in einem Medaillon. Einige Bildnisse zusammengestellt in Const. v. Wurzbachs „Biographischem Lexikon“ und in Drugulins „Verzeichnis von Porträts zur Geschichte des Theaters und der Musik“ (Leipzig 1864).

Der ältere Preller hat ihn auf dem Totenbett gezeichnet (Radierung). Man nahm auch eine Totenmaske.

Hummel hat in Preßburg vor dem neuen Theatergebäude ein Denkmal erhalten, zu dessen Gunsten Ferdinand Hiller im Dezember 1879 einen Vortrag über Hummel in Preßburg gehalten hat, der mit Begeisterung aufgenommen wurde („Freie Presse“ 29. Dezember 1879). Die Bildnisbüste in Preßburg ist ein Werk des berühmten Wiener Bildhauers Tilgner.

Über Hummels Geburtshaus in Preßburg berichtete die „Preßburger Zeitung“ in der ersten Hälfte November 1878 und danach die „Freie Presse“ vom 12. und 13. November desselben Jahres.

**Hunczovsky**, Johann Nepomuk (geb. 1752 zu Czech in Mähren, gest. 1798 in Österreich). Altwiener Arzt und Gelehrter. Kunstfreund, mit dem Beethoven schon bei seinem ersten Wiener Aufenthalt 1787 bekannt geworden sein muß. Er verkehrte, wie Wegeler, damals in den Kreisen der Josephinischen Professoren, unter denen Breuning des besonderen auch den Dr. Hunczovsky anführt, und später 1794 bis 1798 bei den Musikabenden Steffen v. Breunings, „welchen auch die Familie Hunczovsky anwohnte“. Lenz v. Breuning, der ja „Beethovens Unterricht genoß“, kann bei jenen Musikabenden ebensowenig gefehlt haben, als Beethoven selbst. Endlich dürfte Beethoven den Kunstfreund Hunczovsky wohl auch bei Artaria getroffen haben. Dort wurde ja das Wrenksche Schabkunstblatt verlegt, das 1794 nach einem Gemälde von Hubert Maurer im Besitz Hunczovskys (Amor und Psyche) bei Artaria erschien.

(Vgl. Wegeler, „Notizen“ S. 42, G. v. Breuning, „Aus dem Schwarzschanerhause“ S. 15 und 19, und Frimmel, „Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen“, zu welchem hiermit ein kleiner Nachtrag gegeben wird.)

**Hysel** (Eduard), Musiker in Graz (geb. Hengsberg in Steiermark 1766, gest. Graz 1841). Kapellmeister des steiermärkischen Musikvereins und Verehrer der Beethovenschen Werke. In Graz wurde er 1813 Theaterdirektor. Const. v. Wurzbach sagt dazu: „Auf diesem Posten entwickelte er eine energische Tätigkeit, und mit ihm lebte in Graz der Geschmack für klassische Musik auf. Beethovens Symphonien und melodramatische Dichtungen kamen durch ihn zur Aufführung.“ („Biographisches Lexikon“ Bd. IX [1863].) Von persönlichem Verkehr mit Beethoven wird nichts berichtet, doch muß Beethoven Hysels Namen aus den Nachrichten über die Grazer Akademien von 1811, 1812 und 1813 kennen gelernt haben. (Siehe bei: Graz.)



## I.

Iken, Dr. Karl, Dichter, Redakteur der „Bremer Zeitung“, der um 1820 mit Beethoven in Verbindung trat. Kein persönlicher Bekannter des Meisters, sondern ein Belästiger aus der Ferne durch seine Deutungen Beethovenscher Werke. Schindler (II, S. 208) gibt eine possible Probe einer solchen Deutung, Beethoven wies solche Programme seiner Werke zurück. Im Herbst 1819 diktierte er Schindlern einen Brief an Dr. W. Chr. Müller in Bremen. Er wehrte sich entschieden gegen die Unterlegung von Bildern zu seiner und jeglicher Musik. Der Meister wußte wohl, daß er Musik mache und nicht Ästhetik, am allerwenigsten eine von der sinnlos verstiegenen Art des Dr. Iken, die begreiflicherweise zum Verständnis der Werke nichts und nur etwas zum Verständnis der Beurteiler beibringt. (Neben Schindler vgl. auch Th.-R. IV, S. 206, und „Die Musik“ Dezember 1913, S. 279.)

„In questa tomba oscura“, Ariette mit Klavierbegleitung (Nottebohm, „Them. Kat.“ S. 180). Nach dem „Journal des Luxus und der Moden“ vom November 1806 teilt Thayer die Nachricht mit, daß „vor einiger Zeit“ durch einen musikalischen Scherz „ein Wettstreit unter einer Anzahl sehr berühmter Componisten veranlaßt“ wurde. „Die Gräfin Rzewuska improvisierte eine Arie am Clavier. Der Dichter Carpani improvisierte sogleich einen Text dazu. Er dachte sich einen Liebhaber, der aus Gram, keine Erhöhung gefunden zu haben, gestorben ist; die Geliebte bereut ihre Härte, sie benetzt sein Grab mit ihren Tränen, und nun ruft ihr der Schatten zu:

In questa tomba oscura  
Lascia mi riposar,  
Quando viveva, ingrata,  
Dovevi a me pensar.  
Lascia che l'ombre ignude  
Godansi pace almen,  
E non bagnar mie ceneri  
D'inutile velen.“

(Zu Deutsch: Laß ruhen mich in Frieden / in dunkler Grabesnacht! / O hättest Du Undankbare / Des Lebenden gedacht! / Entweiche, daß mein Schatten / in Frieden endlich ruht / Nicht weckt die kalte Asche / Der gift'gen Tränen Flut.) Die alte Zeitschrift fährt fort: „Die Worte sind jetzt von Paer, Salieri, Weigl, Zingarelli, Cherubini, Asioli und anderen großen Meistern und Liebhabern in Musik gesetzt worden. Zingarelli allein lieferte zehn Compositionen darüber, in allem sind

gegen fünfzig beisammen und der Dichter will sie in einem Heft dem Publicum mittheilen.“ In das geplante und wirklich ausgeführte Heft (von 1808) kamen sogar 63 Musikstücke. Beethoven war ebenfalls unter den Komponisten der Ariele, wurde aber, es ist nicht ganz klar warum, als letzter Mitarbeiter angesetzt (vgl. Th.-R. III, S. 52). Schindler (I, S. 159f.) nennt noch viele andere Meister in der Reihe und fügt eine Bemerkung bei über einen schlechten Kupferstich, der dem Album beigegeben war, und den man für einen bildlichen Spott nahm. „Diese Parodie hatte sämtliche Wiener Componisten in Harnisch gebracht, weil sie darin eine boshafte und gemeine Persiflage finden wollten. Zufolge eines Wunsches aller ward beschlossen, einen Protest zu veröffentlichen. Salieri, Beethoven und Weigl wurden ersucht, das Wort zu führen.“ Es kam aber zu keiner Veröffentlichung aus allerlei Gründen, die Schindler andeutet, darunter auch die Erwägung, daß jenes Album ein Privatdruck und nicht für die Öffentlichkeit sei. Nur eine schriftliche Mißbilligung sei erfolgt. Doch gelangte jedenfalls eine Probe an die „Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung“. Denn diese beurteilte das Album und zwar auch unter Erwähnung des Beethovenschen Beitrags. „Das Ganze ist dieses trefflichen Meisters nicht eben unwerth, wird aber dem Kranze seines Ruhmes schwerlich ein neues Blättchen einflechten.“ Aus Anlaß der Aufforderung zu einer ähnlichen Mitarbeiterschaft (zu einer Variation über Diabellis Walzer) 1822 kam Beethoven auf den Mißerfolg von 1808 Schindlern gegenüber zu sprechen (Schindler II, S. 34f.).

**Irrsinn**, vermeintlicher. — Künstlerisches Schaffen und Irrsinn stehen nahe genug nebeneinander. Hochbegabte Künstler zeigen gewöhnlich irgendwelche Züge, die stark vom Herkömmlichen abweichen. Laien unbedeutender Art, die zu erhöhtem Nervenleben sich nicht aufzuschwingen vermögen, reden dann bald von Narrentum, Verrücktheit, wo es sich nur um gehobene Stimmung, Vertiefung in Gehirnarbeit handelt. Übrigens weiß man, daß Künstler nicht ganz selten wirklichem Irrsinn verfallen, und so ist es begreiflich, daß der Meister, der durch viele ungewöhnliche Züge auffallen mußte, gelegentlich für irrsinnig gehalten wurde. Schon die Folgen der Schwerhörigkeit und schließlich Taubheit brachten Sonderbarkeiten im Benehmen mit sich, die dem Menschen mit gesundem Gehör nahezu unverständlich sind. Dazu kam in der zweiten Lebenshälfte Beethovens eine Überlastung mit Sorgen und die fortwährende Nötigung zu verdienen. Der Künstler selbst und sein Neffe brauchten viel Geld. Man weiß es in den weitesten Kreisen, daß der Meister nach dem Tode des Bruders Kaspar Karl die Vormundschaft über den Neffen Karl

übernommen hatte (Näheres bei: Neffe). Nicht zu übersehen ist die allerdings nicht gewöhnliche Reizbarkeit, die sicher angeerbt war; und die ja auch den Anlaß dazu gegeben hat, den Meister unter die „Degenerierten“ einzureihen. So geschah es durch Lombroso in dem Werk „Genie und Wahnsinn“, deutsch von Kurella, S. 188. Dem Urteil Lombrosos widersprechend äußerte sich der Psychiater Vieille in Lyon, der freilich zu Beethovens sonstigen Leiden auch ein Herzleiden hinzukomponiert hat. Vieille hält den Meister für geistig völlig gesund und für einen Vorläufer, wie alle Genies, einen Progénéré und keinen Dégénéré (nach Kerst, „Erinnerungen“ II, S. 340). Um 1817, als die Obliegenheiten für die Erhaltung und Erziehung des Neffen näher und näher an den Meister herantraten, und als die Streitigkeiten mit der Schwägerin Johanna sich häuften, als endlich ebenso im Staatshaushalt wie im Privatleben die Folgen der Franzosenkriege besonders fühlbar wurden, scheint Beethoven in seinem Wesen oft eine ungewöhnliche Aufgeregtheit gezeigt zu haben. Und damals verbreitete sich die Nachricht, er sei irrsinnig geworden. Dr. Bursy, der 1816 bei Beethoven in Wien Zutritt fand, spielt auf das Gerücht an und verteidigt in seinen Erinnerungen den Meister gegen die Annahme des Wahnsinns. Er schreibt: „Übrigens finde ich die Aussage, er sei zuweilen wahnsinnig, nicht bestätigt, nach den Erkundigungen, die ich über ihn einziehe. Herr Riedl versichert mir, er sei es durchaus nicht und habe nur allein den sogenannten Künstlerspleen. Darunter denkt ein jeder was besonderes. Riedl z. B., als Kunsthändler und Verleger mehrerer Beethovenscher Werke, hält wahrscheinlich den theueren Preis, den er auf seine Manuskripte setzt, für solchen Spleen, denn wirklich sagte er mir, daß Beethoven ungeheuer theuer mit seinen Arbeiten sei“ (Ludwig Nohl, „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen“, und Alb. Leitzmann, „Ludwig van Beethoven, Berichte der Zeitgenossen“). Gegen Ende des Jahres 1816 muß sich die Kunde von Beethovens angeblichem Irrsinn schon weit herumgesprochen haben. Denn Charlotte Brunsvik (es ist die jüngste der Schwestern, genannt Roxelane) schreibt am 30. Dezember 1816 aus Klausenburg: „Je viens d'entendre hier que Beethoven serait devenue fou. Quelle perte irreparable si c'est vrai.“ Roxelane erfuhr also von dem Gerücht (nach Hevesy, „Les petites amies de Beethoven“ S. 83). Um jene Zeit schreibt Beethoven an Caj. Giannatasio del Rio, daß die Schwägerin Johanna, die „Königin der Nacht“, nicht aufhört, „alle Segel ihrer Rachsucht“ gegen ihn „aufzuspannen“, und in einem anderen Brief an denselben Empfänger „Das Gerede dieser bösen Frau hat mich so angegriffen, daß ich für heute nicht alles beantworten

kann“. Die stets ränkevolle Schwägerin dürfte nichts dagegen unternehmen haben, das weitverbreitete Gerücht von Beethovens Irrsinn zu widerlegen. Wollte sie doch im Gegenteil, durch Herabsetzung des Meisters, ihm die Vormundschaft über den jungen Karl entreißen. Sie und ihre Helfershelfer mögen es mit Vergnügen vernommen haben, daß es beim Komponisten im Oberstübchen hapere. In einem langen Brief aus Mödling vom 18. Juni 1818 klagt Beethoven wie sonst so oft über die Winkelzüge dieser Frau, über ihr listiges Einverständnis mit den Dienstboten, um ihn zu hintergehen. Er war, nebenbei bemerkt, wenige Wochen vorher auf Sommeraufenthalt nach Mödling übersiedelt (er war am 19. Mai dort eingetroffen), aber noch immer nicht fertig eingerichtet. Der Brief ist an Nanette Streicher gerichtet und enthält in den angedeuteten Zusammenhängen folgende Stelle: „Ich lade sie noch nicht hierher, denn alles ist in Verwirrung; jedoch wird man nicht nöthig haben, mich in den Narrenturm zu führen.“ Dies kann doch wohl nur als Anspielung auf das Gerücht vom Irrsinn aufgefaßt werden. Der „Narrenturm“ war eine Abteilung des Wiener allgemeinen Krankenhauses, die in einem großen Gebäude von kreisförmigem Grundriß und ansehnlicher Höhe den Geisteskranken eingeräumt war und ihrer turmähnlichen Form wegen allgemein „Narrenturm“ genannt wurde (eine Abbildung bei Kisch, „Die alten Straßen und Plätze Wiens“ II, S. 562). Auch Zelter muß 1819 das Gerücht vernommen haben. — Dr. Joh. Malfatti pflegte von Beethoven zu sagen: „Er ist ein konfuser Kerl — dabei kann er doch das größte Genie sein“ (nach Th.-R.). Auf das Gerücht vom Irrsinn spielt auch Frau Grebner an. (S. Weingartner, „Akkorde“ S. 2, und Kerst, „Erinnerungen“ II, S. 82.) Trotz vieler außergewöhnlicher Erscheinungen in Beethovens Wesen kann von einer ausgesprochenen Demenz, von wirklichem Irrsinn keine Rede sein. Auch die zweifellos vorhandene Vorliebe für alkoholische Getränke (siehe bei: Essen und Trinken und bei: Weingenuß) rechtfertigt es keineswegs, aus dem Trinker sogleich einen Irrsinnigen zu machen.

**Ischl.** Weltberühmter Kurort im Salzkammergut. Sicher hat Beethoven durch Dr. J. Malfatti von Ischl als Kurort reden gehört. Nahm sich doch Malfatti so lebhaft um Ischl an, daß man ihn dort zum Ehrenbürger ernannte. Beethoven erwog im Frühling 1826, ob er nicht des Sommers nach Ischl zur Badekur gehen solle. Thayer teilt einige Stellen aus den Gesprächsheften mit, aus denen eine bestimmte Absicht hervorgeht, in Ischl heiße Bäder zu gebrauchen. „Die [Bäder] in Ischl sind sehr heiß — vielleicht Gastein. Schlammbad in Ischl“ schreibt Holz auf, der auch noch fragt im Juli: „Wann reisen Sie

nach Ischl ab?“ und weiterhin: „wie ist die Beschreibung von Ischl?“. Beethoven selbst notiert: „Nach Ischl c'est le meilleur.“ Auch vom Schlammbad in Gmunden ist die Rede. Beethoven ist aber weder nach Ischl, noch nach Gmunden gefahren, sondern in der Nähe von Wien verblieben. Erst im Herbst zog er auf einige Wochen zum Bruder Johann nach Gneixendorf (Th.-R. V, S. 343).

## J.

**Jägerhorn.** Das Schild eines Gasthauses in der Dorotheergasse zu Wien (alte Nummern 1172 und 1105 im Leidenfrostschen Haus). Beethoven kam nicht ungern dorthin. Mit Glöggel dem älteren traf der Meister dort gelegentlich zusammen. Im Eifer des Gesprächs vergaß Beethoven das Essen und ließ es kalt werden. Dann schickte er die Speisen fort, zahlte aber schließlich alle (Th.-R. III, S. 342 nach Glöggl's Erzählung). Im Frühling 1824 zog er seinen alten Lehrer J. Schenk, dem er nach vielen Jahren wieder begegnete, ins „Jägerhorn“, wo sie sich ins hinterste Zimmer zurückzogen. Die Begegnung war überaus herzlich. Das „Jägerhorn“ wird auch bei G. v. Breuning als Gasthaus genannt, das Beethoven besuchte. (Schindler, „Beethoven“ I, S. 31, Breuning, „Aus dem Schwarzspanierhause“, Frimmel, „Beethoven als Gasthausbesucher in Wien“ in Sandbergers „Beethovenjahrbuch“, siehe auch oben im Artikel: Gasthäuser.)

**Jähzorn.** Aus der angeborenen Herzensgüte und der überlegenen Ruhe wurde Beethoven leicht herausgerissen, und eine Ungerechtigkeit, die er wahrnahm oder wahrzunehmen glaubte, eine Lüge oder sonstige Schiefheit konnte ihn in eine unglaubliche Wut versetzen, die rasch aufloderte, aber gewöhnlich, wenn die Grundlosigkeit der Aufregung erkannt war, auch wieder bald einer Gegensatzstimmung, nämlich der Reue und Niedergeschlagenheit, Platz machte. Die zwei Briefchen an einen nahen Bekannten (nicht Hummel) „Komme er nicht mehr zu mir! Er ist ein falscher Hund und falsche Hunde hole der Schinder. Beethoven“, und einen Tag danach „Herzens-Nazerl! Du bist ein ehrlicher Kerl und hattest recht, das sehe ich ein . . .“ sind geradewegs typisch für den angedeuteten Wechsel von Jähzorn und Ernüchterung. (Der Beschimpfte hieß Ignaz mit dem Vornamen. Man könnte an Seyfried, an Schuppanzigh denken, sicher nicht an Gleichenstein. „Nazerl“ ist die altwiener Kürzung für Ignaz). Lombroso in seinem Buch „Entartung und Genie“ (deutsche Ausgabe von H. Kurella, 1894) weist zutreffend auf den raschen Wechsel von Zorn zur demütigen Abbitte hin, doch geht er vielleicht

darin zu weit, bei Beethoven sogleich auf eine „Degeneration“ zu schließen. Andere Beispiele ähnlichen Wechsels sind bei unserem Meister unschwer zu finden. Manche Zornesausbrüche dürften wohl nicht immer zu demütiger Reue geführt haben, besonders die, bei denen Beethoven sich im Recht wähnte. Nach dem Beschimpfen P[alffy]s und seiner Gesellschaft („für solche Schweine spiele ich nicht“) in Baden ging Beethoven jedenfalls aus dem Hause mit dem Bewußtsein, daß P. durch einen Verweis, eine Grobheit gestraft werden mußte. Als der Meister nach kurzem Wortwechsel von Baron Braun die Partitur des „Fidelio“ ungestüm zurückverlangte, stellte er sich jedenfalls vor, daß ein anderes Vorgehen gar nicht möglich sei.

Ein Zornesausbruch, der etwa 1802 anzusetzen ist, wurde für Beethoven sehr verderbenbringend. Der Meister erzählte es dem Engländer Ch. Neate selbst, wie es zugegangen (die Erzählung geschah 1815, als Neate in Wien war). Beethoven arbeitete an einer Tenorarie. Der Sänger hatte Bedenken und machte Umstände, obwohl Beethoven auf denselben Text schon zwei Arien geschrieben hatte. Von der dritten Fassung schien der Sänger befriedigt, da er die Handschrift mitnahm. Beethoven setzte nach Neates Bericht seine Erzählung folgendermaßen fort: „Ich dankte dem Himmel, daß ich endlich mit ihm fertig war, und setzte mich unmittelbar darauf zu einem Werke nieder, welches ich um dieser Arie willen beiseite gelegt hatte, und dessen Beendigung mir am Herzen lag. Ich war noch nicht eine halbe Stunde bei der Arbeit, als ich ein Klopfen an meiner Tür hörte, welches ich sofort als das meines ersten Tenors wieder erkannte. Ich sprang vom Tische mit einer solchen Aufregung und Wut auf, daß, als der Mann ins Zimmer trat, ich mich auf den Boden warf, wie sie es auf der Bühne machen (hier breitete Beethoven die Arme aus und machte eine erläuternde Bewegung), und auf die Hände fiel. Als ich wieder aufstand, fand ich mich taub und bin es seitdem geblieben. Die Ärzte sagen, der Nerv sei verletzt.“ Die medizinische Seite dieses Falles wird im Abschnitt: Taubheit erörtert, doch kann schon hier behauptet werden, daß die Verderblichkeit dieses Jähzorns außer Zweifel steht, wie immer man Beethovens Gehörleiden auch auffassen mag (vgl. Th.-R. II, S. 167, und Frimmel im „Merker“ 1912, S. 572). Nach einer späten Erinnerung der Gräfin Giulietta Gallenberg-Guicciardi, die O. Jahn erfragt hat, erfährt man vom Unterricht, den Beethoven ihr erteilte, daß Beethoven „leicht heftig“ wurde. Er „warf die Noten hin, zerriß sie“.

Oft nacherzählt ist die Begebenheit mit dem Titelblatt der „Eroica“-Partitur, die ursprünglich Napoleon gewidmet war. Als Reichsgraf Moritz Lichnowski und Ries zu Beethoven die Nachricht gebracht

hatten, daß Napoleon die Kaiserwürde angenommen habe, zerriß der Künstler das Titelblatt im Zorn darüber, daß nun auch Napoleon kein uneigennütziger Konsul geblieben war (nach Ries und Schindler). — Mit Steffen v. Breuning gab es zornige Auftritte, einmal der Wohnungsmiete wegen im „Roten Haus“, ein zweitesmal aus Anlaß einer Breuningschen Beschuldigung des Bruders Karl v. Beethoven (siehe bei: Breuning). — Mit dem Dienstpersonal, mit Kellnern in den Gasthäusern, ja sogar mit dem Neffen gab es Szenen, die durch Beethovens Jähzorn herbeigeführt wurden. Die Rauferei mit dem Bedienten in Baden ist im Handbuch schon erwähnt worden. In einem Wutanfall soll Beethoven dem Neffen sogar gedroht haben, ihn zu erwürgen (L. Nohl, „Beethoven“ III, S. 170), und dann kamen wieder die liebevollsten Briefe an Karl, die von den schweren Opfern zeugen, welche der Onkel für den Neffen brachte. In der Familie Doležalek hat sich bis auf den Großneffen des Musikers J. E. Doležalek, H. Oskar Doležalek die Überlieferung fortgepflanzt, daß ein Degenstock, den Beethoven besaß, dem Meister von seinen Freunden abgenommen wurde, um Unheil zu verhüten, wenn Beethoven in Wut geriet. Der Degenstock befand sich jahrzehntelang in der Familie Doležalek, ist aber jetzt dort nicht mehr vorhanden. Daneben waren die Zornausbrüche zu Hause und in den Gasthäusern gewiß recht unschuldig, die sich nur auf Eier mit Strohgeruch oder auf zu harte Eier bezogen. Die Haushälterin bekam die riechenden Eier nachgeworfen (Seyfried). Die zu hart gesottenen sollen dem Kellner im Gasthaus zum „Roten Hahn“ nachgeworfen worden sein (Breuning, „Aus dem Schwarzspanierhause“). Die übelriechenden Eier, die bei einem Frühstück im Prater aufgetragen worden waren, flogen einfach zum Fenster hinaus mitten unter die Gäste, die im Freien saßen (Frimmel, „Beethoven“ 6. Aufl., Th.-R. V, S. 180ff., und „Beethovenforschung“ 2. Heft S. 61f.). Grillparzer bezeichnete dem Dichter Dr. Hermann Rollett gegenüber Beethoven als wahrhaft guten Menschen und fügte hinzu: „Wenn er aber gereizt wurde, war er — wie ein wildes Tier.“ Die Venen am Kopf schwellen ihm an, und er bekam ein unheimliches Aussehen (Mitteilung bei Grillparzer und durch C. F. Hirsch). Für schriftliche Äußerungen, die in zorniger Aufwallung hingewühlt wurden, seien einer der Briefe an Blöchlinger und das bekannte Schreiben für den Kopisten Wolanek als Beispiele angeführt. — Wie Beethoven aussah, als er einen Jähzornsanfall überstanden hatte, kann man dem Waldmüllerschen Bildnis des Meisters entnehmen.

**Jahn**, Ignaz, Hoftraiteur in Wien (geb. 1744 in Ungarn, gest. 1810 zu Wien). Jahn erhielt schon 1772 die Traiteurstelle in Schönbrunn,

1774 die österreichische Stadtkochgerechtigkeit. Als die Augartensäle der Öffentlichkeit übergeben wurden, scheint Jahn bald danach auch dort Traiteur geworden zu sein (also bald nach 1775). In der inneren Stadt hatte er seine Gasthausräumlichkeiten anfangs am Neuen Markt, dann in der Himmelpfortgasse (alte Nr. 965) neben dem Stadtpalast des Prinzen Eugen. Jenes alte Haus gehörte den Jahns. — Der Sohn Franz Jahn war schon 1802 im Betrieb zu Schönbrunn tätig und pflegte zu Beethovens Zeit besonders das Geschäft im Augarten. Er wurde 1803 freigesprochen. Der Höhepunkt des Jahnschen Geschäftsbetriebes scheint um 1815 erreicht worden zu sein. Dann ging es mit dieser Firma zurück, während der Gasthof zum „Römischen Kaiser“ im Aufsteigen begriffen war. Bei Jahn sen. und jun. hat Beethoven verkehrt, desgleichen im „Römischen Kaiser“. In der Himmelpfortgasse war Beethoven als Klavierspieler tätig 1797, als dort sein Klavierquintett Op. 16 aufgeführt wurde. Das Programm hat sich im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde erhalten. 1798 am 29. März spielte er dort im Konzert der Sängerin Josefa Duschek eine Sonate (Programm erhalten und mitgeteilt bei Ed. Hanslick in: „Geschichte des Concertwesens in Wien“ S. 105. Vielleicht bezieht sich ein Briefchen an Zmeskall auf dieses Konzert. Beethoven scheint nicht gern dort konzertiert zu haben. Bei Jahns stand ja das feine Essen im Vordergrund. „Am brilliantesten ißt man in Wien bei Jahn und dann folgt Munier“ (so heißt es in „Wien und Berlin in Parallele“ von F. v. C—n 1808), und davon, daß dort eine Pflegestätte guter Musik gewesen, ist nichts bekannt. So versteht man auch den Anfang des Beethovenschen Briefes „Die Gebrüder Jahn haben für mich ebenso wenig anziehendes als für Sie — Sie haben mich aber so überloffen . . .“ (bei Kastner ist der kleine Brief, wie ich meine irrtümlicherweise, dem Jahr 1806 zugewiesen). Das obenerwähnte Programm von 1797 ist, wenn auch nicht vollständig, mitgeteilt bei Th.-R. II, S. 21, dazu auch II, S. 556. Nebenbei bemerkt machte Beethoven aus Jahn Vater und Sohn die „Gebrüder Jahn“, weshalb man wohl annehmen darf, daß er bei Jahns nicht familiär verkehrt hat. Der Gedanke „Ein oder zwei Konzerte bei Jahn“ zu geben, kommt auf einer Liedhandschrift im Heyerschen Museum zu Köln vor (Faksimile bei G. Kinsky im Katalog jenes Museums, Bd. IV, S. 166). — In den Augartensälen wurden wiederholt große Werke Beethovens aufgeführt, und dort muß er nolens volens mit dem jüngeren Jahn in Berührung gekommen sein (siehe bei: Augarten und der Literatur, die dort genannt ist, ferner bei: Gasthäuser).

**Janitschek.** Herr und Frau von Janitschek (das „von“ dürfte nur die ehemals gewöhnliche mißbräuchliche Wiener Zugabe zu den bürger-



lichen Namen sein). Es sind Persönlichkeiten des oft vorkommenden Namens, die noch nicht weiter studiert sind, von denen man aber weiß, daß sie dem Bekanntenkreise Beethovens, Bernards und des Hofrats Peters angehört haben und um 1820 sehr oft in den Gesprächsheften vorkommen. Man war untereinander sehr intim. Sehr freie Ehegespräche werden vor Beethoven geführt. Im Fasching 1820 scheint Beethoven einmal dort übernachtet zu haben. Beethoven war auch sonst bei Janitscheks zu Gast. Das Ehepaar scheint ziemlich vergnügungssüchtig gewesen zu sein. Ein Janitschek ohne nähere Bezeichnung wird 1819 erwähnt im Zusammenhang mit den Absichten, zu Weihnachten eine Akademie zu geben (Th.-R. IV, S. 177, Walter Nohl, „Konversationshefte“ I, S. 227, 231, 317, 324, 330ff., 348).

**Jedlersee.** Zur Zeit, als Beethoven häufig dort verkehrte, ein Dorf von 94 Häusern. Es liegt nahe bei Wien und zunächst dem linken Donauufer unfern von Florisdorf. In der Topographie von Niederösterreich (herausgegeben vom Verein für Landeskunde von Niederösterreich Bd. IV, 1896, S. 518) ist auf Beethoven Rücksicht genommen mit folgenden Zeilen: „Das interessanteste Haus in der Augasse war der einstöckige Bau (Nr. 58) der Gräfin Erdödy, der kunstsinnigen Freundin Beethovens. 1863 brannte das Haus nieder, und seither ist jede Erinnerung an Beethovens Aufenthalt in Jedlersee verschwunden“ (in einer Fußnote Hinweis auf Beethovens Werke, die der Gräfin Erdödy gewidmet sind, und auf Schindlers „Beethoven“ I, S. 34 und 93). Zu den topographischen Angaben vgl. Steinius, „Topographischen Land-Schematismus...“ (1822). Jetzt ist die ganze Gegend vollkommen verändert. Kein Erdödyscher Park mehr vorhanden, von dem Schindler gelegentlich Erwähnung tut. Das Ganze gehört in jenes unerquickliche Gürtelband der Großstadt, wo es schon mehr hohe Essen als Bäume gibt.

**Jeitteles,** Alois, Arzt, Dichter, Journalist (geb. Brünn 1794, gest. ebenda 1858). C. v. Wurzbach teilt mit, daß er 1819 in Wien das medizinische Doktorat erwarb. Schon als Student war er dichterisch tätig. Der Liederkreis „an die ferne Geliebte“ muß schon gegen 1816 entstanden sein. Wurzbach teilt mit, daß er mit Beethoven, Castelli, Deinhardstein, Grillparzer, Lannoy, Moscheles, Schneller, Veit und mit den ersten Künstlern des Burgtheaters in Verbindung stand. Er schrieb für die Taschenbücher „Selam“, „Aglaiä“ u. a. Gedichte, „welche noch durch Beethoven die Weihe unsterblicher Musik erhielten“. 1818 schrieb er gemeinschaftlich mit Castelli die Parodie der damals Mode gewordenen Schicksalstragödie „Der Schicksalsstrumpf“. Nach einigen Reisen verblieb er in Brünn als Arzt. 1827

schrieb er das tiefgefühlte Gedicht „Beethovens Begräbnis“: „Im Lenz in heitrer Abendstille, da trugen sie Dich hinaus. Wir folgten schweigend Deiner Hülle bis in ihr unerwünschtes Haus . . .“ (mitgeteilt bei J. v. Seyfried, „Beethovens Studien“, Anhang S. 79).

**Jeitteles**, Ignaz, Kaufmann, Jurist und Schöngeist (geb. 1783 zu Prag, gest. in Wien 1843). Stand mit Beethoven in Verbindung, der an dem ästhetisch geschulten, denkenden Manne Gefallen finden mochte. Dr. Ignaz Jeitteles war ein Vetter des Dr. Alois Jeitteles, durch den er vermutlich in Beethovens Kreise gekommen ist. Langjährige Beschäftigung mit den Künsten fand einen bleibenden Niederschlag in einem Buche „Ästhetisches Lexikon“, das er 1835—1837 veröffentlichte. Es ist heute — zu Unrecht — vergessen und enthält aber nur einige Stellen ohne Belang über Beethoven. Zu einem anderen Buch von I. Jeitteles, „Eine Reise nach Rom“, einem hinterlassenen Werk, hat aber Aug. Lewald ein Lebensbild des Dr. I. Jeitteles beigefügt, das wichtige Nachrichten über den Verkehr mit Beethoven enthält. An eine Mitteilung von der vorübergehenden Bekanntschaft des Dr. I. Jeitteles mit Carl Maria v. Weber knüpft Lewald folgenden Abschnitt: „Wie man das so oft trifft, daß Männer von sogenanntem praktischen Verstande mit großer Vorliebe der Musik zugetan sind, so traf sich's auch bei Ign. Jeitteles. Daß er sich aber auch zu dem tiefsten Tonsetzer, der wohl jemals gelebt, zu dem Ernste seines Wesens, bei aller Unbequemlichkeit seines Umganges, die teils aus seinen seltsamen Eigentümlichkeiten, teils aus seiner starren, völligen Taubheit sich herleitete, hingezogen fühlte, ist wohl als etwas Ungewöhnliches zu betrachten. Die meisten Abende des Winters von 1821 auf 1822 brachte er in Gesellschaft Beethovens zu. Sie trafen sich gewöhnlich in dem Speisehause ‚Zum Seitzerhofe‘, wo sie miteinander zu Nacht aßen. Bekanntlich konnte die Unterhaltung mit Beethoven nur schriftlich gepflogen werden, und eine Menge kleiner Zettel und Bleistifte lagen zu dem Behufe auf dem Tische und gingen hinüber, herüber. Mit inniger Freude erinnere ich [es ist A. Lewald] mich noch einiger Abende, die ich auf solche Weise, von Jeitteles eingeführt, in der Nähe des von mir so hoch verehrten Meisters zubringen durfte. Die Dichtung einer Oper machte gewöhnlich den Gegenstand des Gesprächs aus; ich hatte damals manches beendet und war, wie jeder jugendlich strebsame Geist, auch stets bereitwillig mit allem gleich fertig zu sein. Allein Beethovens großer Sinn war nicht so leicht zu befriedigen. Er trug sich mit dem Gedanken an einen Bacchus, zu dem er selbst viele Szenen schon im Kopfe fertig hatte.“ Ign. Jeitteles wohnte um jene Zeit unfern des Seitzerhofes in der Schwertgasse Nr. 357 (nach Böckhs „Nachschlagebuch“).

Die Verbindung mit Beethoven war bis vor kurzem nur aus der Nachricht bekannt, daß er 1826 den schwedischen Dichter Atterbom (siehe den Abschnitt: Atterbom) zu Beethoven ins Schwarzspanierhaus geführt hat. Die Mitteilungen August Lewalds erweitern jedenfalls den Ausblick auf die Beziehungen zu Ign. Jeitteles nicht unwesentlich (vgl. die große Beethovennummer der „Münchener Neuesten Nachrichten“ vom 30. Oktober 1920, „Beethoven und Dr. Ign. Jeitteles“, Frimmel). — In den Gesprächsheften kommt wohl durch ein Mißverständnis ein L. Jeitteles vor. (Unbedeutende Erwähnung.)

**Jenger, Joh. Bapt.** (geb. 1792 zu Kirchhofen im Breisgau, gest. 1856 in Wien), Militärbeamter, vorzüglicher Musiker, besonders Klavierspieler. Am engsten mit Franz Schubert verbunden, doch auch mit Beethoven, den er verehrte, persönlich bekannt. Seine Beamtenlaufbahn begann in Wien und endigte noch mehrjähriger Unterbrechung ebendort. 1819 bis 1825 war er amtlich in Graz beschäftigt. Dann unterschreibt er sich in Wien als „k. k. Hofkriegsrath. Accessit beym Nied. Oest. G—ral Commando“. In Graz lebte er mitten im dortigen Musiktreiben. Dort war er Sekretär des Musikvereins für Steiermark, und als solcher unterfertigte er 1822 das Ehrenmitgliedsdiplom jenes Vereins für Beethoven. In Graz und Wien stand er mit den meist bedeutenden Musikern seiner Zeit in Verbindung. Er gehörte dem Pachlerschen Kreise an. Jengersche Briefe standen mir bei Frl. Ida Kühnl zur Verfügung, und einiges erfuhr ich durch Dr. Faust Pachler, den Sohn von Marie Pachler-Koschak. Jengers Briefe handeln unter anderem auch von Beethovens „Metronom“, den Jenger bei der Nachlaßversteigerung für Pachlers erstanden hatte. Mit Beethoven traf Jenger erst im letzten Lebensjahr des Meisters zusammen, als er diesem zwei Briefe von Frau Marie Pachler-Koschak zu übergeben hatte, einen verspäteten aus dem Jahre 1825 und einen neuen von 1826. Jenger war dann 1827 dabei, als Beethoven die Sterbesakramente empfing (Th.-R. V, nach Register). Wie man weiß, war Jenger viel länger mit Schubert bekannt, weshalb auch die meisten Mitteilungen über ihn in der Schubertliteratur zu finden sind, bei Kreißle, Rich. Heuberger, O. E. Deutsch. Von Wichtigkeit das Heft von Faust Pachler, „Beethoven und Marie Pachler-Koschak“ (Sonderabdruck aus der „Neuen Berliner Musikzeitung“ von 1866). — Auf Beethoven des besonderen bezieht sich O. E. Deutsch, „Aus Beethovens letzten Tagen“ in „Österreichische Rundschau“ 1. Februar 1907. (Vgl. zu Jenger auch O. E. Deutsch im ersten Schubertheft der Zeitschrift „Die Musik“. Über Jenger und Beethovens Metronom vgl. „Neue freie Presse“ 26. März 1906 [Frimmel]. Siehe auch bei: Pachler und

bei: Letzte Worte. Ein Brief Beethovens an Jenger, wohl aus der Zeit, als Beethoven für Graz tätig war, befand sich vor kurzem im Kunstantiquariat V. A. Heck in Wien [Kat. XXVI, Nr. 7].)

**Johanna v. Beethoven** (siehe bei: Schwägerin und: Verwandtschaft).

**Jonas**, Frau Hoffischerin. Um 1820 hatte sie ihren Verkaufsstand in der Leopoldstadt zu Wien, nach guter Überlieferung unfern der Stelle des heutigen Dianabades. Beethoven bestellte bei ihr in jener Zeit Fische. Zwei Bestellzettel, die mit Bleistift rasch hingekratzt sind, hatten sich bis 1903 im Besitz der Frau Malerswitwe Grandauer erhalten und sind veröffentlicht in der „Neuen freien Presse“ vom 20. Dezember 1903. (Vgl. den Abschnitt: Essen und Trinken.)

**Junker**, Karl Ludwig (geb. um 1740 zu Öhringen, gest. 1797). Geistlicher Kunstfreund nicht nur in bezug auf Musik — er komponierte selbst — sondern auch in bezug auf bildende Künste. Mit Beethoven wurde er bekannt, als eine Auslese aus den kurfürstlichen Bonner Musikern 1791 nach Mergentheim befohlen war. Junker, damals fürstlich Hohenlohescher Kaplan zu Rupertshofen, reiste eigens nach Mergentheim, um die Bonner Musik zu hören. Ein langer wichtiger Bericht Junkers über jene Musik und die meisten Künstler dabei erschien in Boßlers „Musikalischer Korrespondenz“ vom 23. November 1791. Dieser Bericht in Briefform wurde durch A. W. Thayer ausgegraben, zunächst im „Atlantic monthly magazin“ vom Mai 1858 veröffentlicht und dann im ersten Band des „Beethoven“ wiederholt (vgl. auch Th.-R. I, S. 268ff.). Was Junker berichtet, gehört zu den ergiebigsten Quellen für die Bonner Musik um die angedeutete Zeit und ist für uns insofern sehr bedeutungsvoll, als darin ein Abschnitt über Beethoven vorkommt. Wir können diesen Abschnitt im Handbuch nicht missen. Junker schrieb: „Noch hörte ich einen der größten Spieler auf dem Klavier, den lieben guten Bethofen; von welchem in der speierischen Blumenlese vom Jahr 1783 Sachen erschienen, die er schon im 11 Jahr gesetzt hat.“ In einer Fußnote steht „auch 3 Sonaten für das Klav. kamen um diese Zeit im Boßlerschen Verlag von ihm heraus. Zwar ließ er sich nicht im öffentlichen Konzert hören; weil vielleicht das Instrument seinen Wünschen nicht entsprach; es war ein Spathischer Flügel, und er ist in Bonn gewohnt, nur auf einem Steinischen zu spielen. Indessen, was mir unendlich lieber war, hörte ich ihn phantasieren, ja ich wurde sogar selbst aufgefordert, ihm ein Thema zur Veränderung aufzugeben. Man kann die Virtuosengröße dieses lieben, leise gestimmten Mannes, wie ich glaube, sicher berechnen, nach dem beinahe unerschöpflichen Reichthum seiner Ideen, nach der ganz eigenen Manier des Ausdrucks seines Spiels und nach der Fertigkeit,

mit welcher er spielt. Ich wüßte also nicht, was ihm zur Größe des Künstlers noch fehlen sollte. Ich habe Voglern auf dem Fortepiano (von seinem Orgelspiel urtheile ich nicht, weil ich ihn nie auf der Orgel hörte) gehört, oft gehört, und Stundenlang gehört, und immer seine außerordentliche Fertigkeit bewundert, aber Bethoven ist außer der Fertigkeit sprechender, bedeutender, ausdrucksvoller, kurz mehr für das Herz, also ein so guter Adagio- als Allegrospieler. Selbst die sämtlichen vortrefflichen Spieler dieser Kapelle sind seine Bewunderer und ganz Ohr wenn er spielt. Nur er ist der Bescheidene ohne alle Ansprüche. Indes gestand er doch, daß er auf seinen Reisen, die ihn der Kurfürst machen ließ, bei den bekanntesten guten Klavierspielern selten das gefunden habe, was er zu erwarten sich berechtigt geglaubt hätte: Sein Spiel unterscheidet sich auch so sehr von der gewöhnlichen Art das Klavier zu behandeln, daß es scheint, als habe er sich einen ganz eigenen Weg bahnen wollen, um zu dem Ziel der Vollendung zu kommen, an welchem er jetzt steht. Hätte ich dem dringenden Wunsche meines Freundes Bethoven, den auch Hr. Winneberger unterstützte, gefolgt und wäre noch einen Tag in Mergentheim geblieben, ich glaube, Herr Bethoven hätte mir Stundenlang vorgespielt, und in der Gesellschaft dieser beiden großen Künstler, hätte sich der Tag für mich in einen Tag der süßesten Wonne verwandelt.“

Für uns sind seine Arbeiten über bildende Künste von geringerem Belang, doch sei darauf hingewiesen, daß er für J. G. Meusels Kunstzeitschriften tätig war. So hatte er z. B. 1787 in Meusels „Museum“ einen Aufsatz „Artistische Bemerkungen auf einer Reise nach Augsburg und München“ veröffentlicht. Er hatte auch über die Antike, z. B. über den „Schleifer“ geschrieben und besaß ein Gemälde mit Sankt Sebastian, das in Meusels „Neuen Miscellaneen“ (V. Stück, S. 1068ff.) besprochen ist. Für seine musikalische Ausbildung vgl. „Von den Mitteln, durch welche ich zu einem erträglichen Grade musikalischer Kenntnisse gekommen bin“ („Württembergisch Repertorium der Literatur“ III. Stück 1783, S. 442—462), angeführt bei A. Sandberger, „Beethovenaufsätze“ S. 133. Die Stelle zu Beethovens Klavierspiel aus Boßlers „Musikalischer Korrespondenz“ von 1791 ist in neuerer Zeit oft benutzt worden, auch in der 2. Auflage der „Bibliotheca Beethoveniana“.

## K.

**Kaffeegenuß** war für den Meister etwas sehr Anregendes. Daß er ihn schon in seiner Jugend kennen lernte, darf man wohl voraussetzen. Eine Erwähnung von Kaffee findet sich aber erst im frühen Tagebuch

von 1792. Aus späteren Zeiten sind genug Zeugnisse für den Genuß des erfrischenden Gebräus erhalten. Oftmaliger Besuch von Kaffeehäusern ist beglaubigt. Schindler teilt darüber manches mit, unter anderem sagt er (II, S. 193f.): „Kaffee scheint sein unentbehrlichstes Nahrungsmittel gewesen zu sein, womit er denn auch so skrupulös verfuhr, wie von den Orientalen bekannt. Sechzig Bohnen wurden für eine Tasse gerechnet und oft abgezählt, besonders, wenn Gäste anwesend waren.“ Hinter das Geheimnis eines kleinen bestimmten Hohlmaßes war er nicht gekommen. Auf anregende Wirkung des Kaffees möchte man schließen aus einer Erzählung des Musikers Starke, der beim Meister 1812 ein Kaffeefrühstück genossen hatte. Starke teilte mit: „Nachdem das Frühstück, welches in sehr gutem Kaffee bestand (und den Beethoven in einer gläsernen Maschine selbst zu machen pflegte), bat der Gast noch um ein Frühstück für Seele und Herz.“ Beethoven willfahrte der Bitte und fantasierte lange und bewundernswert auf dem Klavier (vgl. L. Nohl, „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen“, Kerst, „Erinnerungen“). Später, als Louis Schlösser den Meister besuchte, bereitete Beethoven, wie gewöhnlich, selbst den Kaffee, und zwar auf einer „neu erfundenen Maschine, deren Konstruktion er mir sogar umständlich auseinander setzte“ (sagt Schlösser). Den Kaffeemaschinen widmete der Meister große Aufmerksamkeit, wie sich dies aus einem Beethovenschen Zettel vom September 1825 ergibt. Das Autograph befand sich 1891 bei Liepmannssohn in Berlin und wurde mir freundlichst als angeblich unentzifferbar gesendet. Das Wesentliche war einwandfrei zu lesen. Beethoven notierte sich mit Bleistift eine Kaffeemaschine mit besonderer Vorrichtung, „welche das durch die heißen Dämpfe aufgelösete aroma durch Löschpapier mit solcher gewalt durchpreßt, daß auch nicht ein Atoma mehr in dem ausgelaugten Kaffeepulver zurückbleiben könne, wodurch Ersparung an Kaffe und Geschwindigkeit Gewonnen wird“ (zuerst mitgeteilt in einem Wiener Blatt, dessen Ausschnitt mir in Verlust geraten ist [nach meiner Erinnerung wäre es die „Neue freie Presse“ gewesen]; dann wiederholt in der Musikzeitung „Hamburger Signale“ vom 5. Dezember 1891).

Als Schimon Beethovens Bildnis malte, wirkte zum Gelingen, nach Schindlers Bericht zu schließen, nicht wenig der genossene Kaffee mit, vielleicht ebenso beim Maler, wie beim Tonkünstler. Beethoven lud den Maler, der ihn in seinem natürlichen ungezwungenen Wesen anzog, zum Kaffee ein. Schimon benutzte die erste Sitzung am Kaffeetisch zur Ausarbeitung des Auges. „Bei wiederholter Einladung zu einer Tasse Kaffee zu sechzig Bohnen war dem Maler Gelegenheit gegeben,

seine Arbeit zu vollenden, mit welcher Beethoven ganz zufrieden gewesen.“ Die besondere Frische der Augen in Schimons' Beethovenbildnis, die vom Zeugen Schindler hervorgehoben wird, scheint also mit vorher genossenem Kaffee als anregendem Mittel zusammenzuhängen (siehe bei: Essen und Trinken).

**Kalkbrenner**, Friedrich Wilhelm Michael (geb. 1788 auf einer Reise seiner Mutter zwischen Kassel und Berlin, gest. 1849 in Enghien les Bains). Außerordentlicher Techniker auf dem Klavier, weniger bedeutend als Komponist. Beethoven, demgegenüber in den Gesprächsheften mehrmals von Kalkbrenner die Rede ist, mag ihn 1824 kennen gelernt haben, als der fremde Pianist in Wien sein Konzert gab (am 25. Januar im kleinen Redoutensaal). Schindler schrieb auf: „War Herr Kalkbrenner so gnädig Ihnen ein Billet zum Concert zu verehren? Er hat sonst gar keine gegeben.“ Daß der taube Beethoven nicht in Kalkbrenners Konzert war, läßt sich annehmen. Von persönlichen Beziehungen zu Beethoven ist bisher nichts bekannt (vgl. Th.-R. V, S. 8, und Hanslick, „Geschichte des Concertwesens“ S. 221). 1824 verband er sich mit dem Pariser Klavierfabrikanten Pleyel, der zum Bekanntenkreis Beethovens gehörte (vgl. Const. Pierre, „Les facteurs d'instruments de musique“ Paris 1893, S. 174).

**Kameel**, Weinstube zum „Schwarzen Kameel“ in der Bognergasse zu Wien. Altes Geschäft, dessen Geschichte bis ins 18. Jahrhundert zurückreicht. Schon seit etwa einem Vierteljahrhundert im neuen Haus an Stelle des alten noch immer bestehend und blühend. Beethoven verkehrte dort oft, was besonders für die Zeit um 1820 nachweisbar ist und in weiten Kreisen bekannt war. Auch W. v. Lenz hat davon erfahren (vgl. „Beethoven et ses trois stiles“ 1852, S. 232). Beim Kameel wurde 1814 der Kanon Ta-ta-ta gesungen (Thayer III, S. 222). Dolezalek erzählte: „Er trank roten Wein im Kameel.“ Nach anderen Quellen können wir hinzufügen, daß er auch sehr vielen anderen Wein dort genossen hat. In den Gesprächsheften kommt diese Weinstube neben anderen oft vor (vgl. z. B. Walther Nohls „Konversationshefte“ S. 353, 374, 383, 394). Bei Th.-R. IV, S. 200 wird von einem „Canehl“ gesprochen, womit sicher nichts anderes gemeint ist als unsere Weinstube. Beethoven bestellte oft schriftlich allerlei, das ihm dann besorgt wurde. So beehrte der Meister um 1820 zwei und eine halbe Maß Österreicher Weißen, ferner feinen und gewöhnlichen Zucker, feinen Kaffee, „Alles mit einem Staatssiegel wohl versehn . . . alles Schöne an Hrn. Arlet“ (bei Kastner mißverständlich ins Jahr 1802 versetzt, obwohl die Schrift auf die letzten Jahre Beethovens hinführt und die Namensfertigung lateinisch geschrieben ist. Erstdruck in dem Blatt

„Deutsche Kunst und Musikzeitung“ vom 1. Januar 1891). Der Name Arlet führt uns auf die Geschichte des „Schwarzen Kameels“. Zu den Zeiten, als Beethoven in Wien war, also vorübergehend 1787 und dann 1792—1827, wurde das Geschäft von folgenden Personen geführt: 1777 bis 1796 von Jos. Kappler, 1796 bis 1803 von Leopold Arlet, dann von dessen Witwe. Von 1803 bis 1818 gehörte es Herrn Jakob Partl, der im August jenes Jahres seine Weinstube in aller Freundschaft und Ordnung an die Herren Jos. Stiebitz, Jos. Söhnel und Ignaz Arlet übergab. (Vgl. die „Gedenkschrift anlässlich der Demolierung des alten Kameelhauses in der Bognergasse“ [Wien, Selbstverlag Stiebitz 1910], und Frimmel, „Beethoven als Gasthausbesucher in Wien“ in A. Sandbergers „Beethovenjahrbuch“.)

**Kanka**, Johann, Doktor der Rechte (geb. 1772 zu Prag, gest. 1865 ebendort [die Ziffern sind der Inschrifttafel an dem Monument Kankas im Park des Gutes Jetrichowitz entnommen: „Joh. Nep. Kanka, Landesadvokat in Prag † 15. April 1865 im 93. Lebensjahr“]. Das Geburtsdatum auch bei Dlabacz, Gerber, C. v. Wurzbach und anderen.)). Kanka stammte aus einer musikliebenden Familie und wird schon 1795 als ausübender Musiker genannt. War schon 1798 Advokat, 1815 Dekan der juridischen Fakultät in Prag. Beethoven wurde mit der Familie in Prag schon 1796 bekannt. 1811 war er in Karlsbad zur Kur (Max Unger in „Neue Musikzeitung“ Dezember 1817). Vielleicht ist er mit Beethoven in Teplitz in jenem Jahr zusammengetroffen. Nach dem Tode der Fürsten Kinsky und Lobkowitz wurde Kanka deren Verlassenschaftskurator, und in dieser Eigenschaft hatte Beethoven oft mit Kanka zu verhandeln. Nach dem Finanzpatent von 1811 bemühte sich ja Beethoven, sein Gehalt, das durch Kinsky, Lobkowitz und Erzherzog Rudolph verbürgt war, nicht in der herabgekommenen Währung, sondern in altem Geld (wir würden sagen valorisiert) ausgezahlt zu erhalten. In diesen Gehaltsangelegenheiten hatte Kanka ein großes Wort zu reden, und er benahm sich dem Meister gegenüber durchaus freundschaftlich. V. Kratochvil (Archivar in Wien) hat die Angelegenheit 1909 genau durchstudiert (vgl. Frimmels „Beethovenjahrbuch“ II. Jahrgang S. 15ff.). Vor nicht langer Zeit ist durch Max Unger im „Auftakt, Musikblätter für die tschechoslowakische Republik“ 3. Jahrg. 2. Heft und fast gleichzeitig in „Neue Musikzeitung“ (Leipzig 1923) Heft 10 ein Brief Beethovens an Kanka mitgeteilt worden. Es ist ein Betreuungsschreiben in der erwähnten Gehaltsangelegenheit aus dem Jahre 1816.

Kanka war auch Gemäldesammler. 19 Gemälde kamen aus seinem Nachlaß 1866 ins Prager Rudolfinum. Geringwertige und einige



gute Sachen verblieben auf dem Gute Jetrichowitz bis in die jetzige Zeit.

(Zu Dr. Kanka vgl. Th.-R. II, S. 13, III, besonders S. 441 ff., Schönfelds „Jahrbuch der Tonkunst“ 1796. Siehe auch die neueren Briefsammlungen.)

**Kanne**, August Friedrich (geb. 1778 zu Delitsch in Sachsen, gest. 1833 zu Wien), Dichter, Musiker, Kritiker. Hochbegabter Mensch, der keinerlei Joch vertragen konnte, sich zu keinem bestimmten Beruf entschloß und in bezug auf seinen Unabhängigkeitssinn und Eigensinn mit Beethoven einige Ähnlichkeit hatte. Er gehörte zum Bekanntenkreise des Meisters und stand mit Beethoven auf dem Dutzfuße. Schindler (II, S. 165) nennt ihn einen „Mann von universeller Bildung, der, bevor er Komponist und musikalischer Schriftsteller geworden, zuerst Theologie, dann Medizin in Leipzig studiert hatte“. Constant v. Wurzbach widmete ihm einen verständnisvollen Abschnitt seines „Biographischen Lexikons“, in welchem er fleißig die ältere Literatur verarbeitet hat, einschließlich der wichtigen Mitteilungen von Franz Gräffer in „Kleine Wiener Memoiren“ (1845) II, S. 70 und III, S. 80 und vieler anderer Quellen, überdies einer Kritik der Angaben in den älteren Lexika. Wurzbach verschweigt auch nicht den unseligen Hang zum Alkohol und die unstäte Sonderlingsnatur des merkwürdigen Mannes. Wann und wodurch Kanne mit Beethoven bekannt geworden, steht nicht fest. Doch weiß man, daß dieser Sonderling erst 1808 nach Wien gekommen ist, also nicht „zu Anfang des Jahrhunderts“, wie Schindler berichtet. Ob sie sich in einer Weinstube, oder einem Kaffeehaus, oder sonstwo kennen gelernt haben, muß vorläufig unklar bleiben, doch sei daran erinnert, daß Kanne ein leidenschaftlicher Besucher von Gasthäusern und Kaffeehäusern war und auch im „Schwarzen Kameel“ verkehrt hat. Als er spürte, daß es zu Ende ging, schleppte er sich noch ins nächste Weinhaus, trank dort eine halbe Maß. Dann ging er nach Hause zu sterben. Beethovens Gespräche mit Kanne scheinen überaus anregend gewesen zu sein nach dem, was Schindler auf mehreren Seiten seines „Beethoven“ mitteilt. Es war ein Gespräch über die „Charakteristik der Tonarten“, die Beethoven richtig erkannt hatte und fühlte, wogegen Kanne sie leugnete. Schindler berichtet überdies (I, S. 228): „Kanne zog sich in späteren Jahren aus ihn allein betreffenden Gründen von aller Gesellschaft zurück. Doch verblieb er noch Kritiker quand même, auch ließ er sich noch zuweilen von Beethoven zu Tisch einladen. Mit diesem Sonderling ohnegleichen verloren sich die Impulse zu oft hartnäckigen, für die Anwesenden sehr anregenden und belehrenden Kontroversen zwischen beiden Künstlern,

von denen der eine vorwärts, der andere aber rückwärts zu schauen liebte, deren kunsttheoretische wie ästhetische Ansichten nur selten übereinstimmen wollten.“ Für Kannes schriftstellerische Begabung hatte aber unser Meister mehr Verständnis, und jedenfalls war er davon angenehm berührt, daß Kanne überzeugungstreu zu ihm hielt. Kanne leitete in den wichtigen Jahren gegen 1824 die „Allgemeine musikalische Zeitung“ in Wien und wies oftmals auf die Vorzüge Beethovenscher Werke hin. In seinem langen Bericht über die Akademien von 1824 (Nr. 38, 40 und 44) nennt er Beethoven „eine der größten Erscheinungen des Jahrhunderts“. Beethoven fragte ihn 1825 um Rat in der Angelegenheit des verrannten Oratoriumstextes, den Bernard bekanntlich verbrochen hatte. Kanne rät, den Text zu kürzen. Ab und zu erteilte er über Bücher Rat. Auf Schleiermachers Platoübersetzung wies er z. B. hin. Kannes musikalische Tätigkeit wird mehrfach gelobt. Er war auch unter den Tonkünstlern, die bei dem Singspiel „Die gute Nachricht von 1814“ mitgetan haben. Die Ouvertüre war von J. N. Hummel, der Schlußchor von Beethoven. Kanne hat das Stück Nr. 7 geliefert, das mir vorderhand nicht bekannt ist. Kanne galt als Anhänger Beethovens. Er begleitete 1827 auch Beethovens Sarg.

(Zu der obengenannten Literatur noch Kanne, „Ludwig v. Beethovens Tod“ [Wien 1827, Tendler, gr. 8°], Schindler I, S. 72 und 227, Castelli, „Memoiren“, Bäuerle, „Allgemeine Theaterzeitung“ 41. Jahrg. [1848], „Beethoven und Kanne“ aus Laubes „Reisenovellen“, Ed. Hanslick, „Geschichte des Concertwesens in Wien“ S. 168, Th.-R. III, IV und V, nach Register, Kerst, „Erinnerungen“ II. In neuester Zeit hat Armin Friedmann im „Neuen Wiener Tagblatt“ vom 20. September 1925 Kanne als Sonderling besprochen [„Altwiener Sonderlinge“].)

**Kantaten.** Beethoven pflegte Gesangswerke, die irgendwie über das gewöhnliche Lied hinausreichten, sei es durch besondere Ausdehnung, sei es durch besonders reiche Begleitung bis zur Orchestrierung Kantaten zu nennen. So bezeichnete er das weit ausgespannene Lied „Adelaide“ als Kantate (siehe bei: Adelaide). Ferner fallen Gesangswerke, die bei festlichen Gelegenheiten zu dienen hatten, von einfachen Sätzen, wie die Hochzeitsgesänge, Begrüßungsmusiken (z. B. für Bertolini, beziehungsweise Malfatti, für Del Rios, Lobkowitz, Tuscher und Dr. Leon. Weiß und andere) bis zu der umfangreichen Musik „Der glorreiche Augenblick“ in dieselbe Benennungsgruppe.

Die älteste Kantate, von der man Kenntnis hat, wäre eine, leider verschollene, Trauerkantate für den englischen Gesandten George Cressener in Bonn. Dieser ist im Handbuch schon erwähnt. Da

nun die Kantate selbst verloren ist, sehen wir uns auf das Wenige beschränkt, das durch einen Fachgenossen des jungen Beethoven, durch B. J. Mäurer, überliefert ist. Mäurer hat aber die Entstehung dieses Werkes nicht in Bonn selbst miterlebt. Ist doch Cressener erst gestorben (1781), als Mäurer schon (1779) von Bonn fortgezogen war (Th.-R. I, S. 141). Immerhin scheint es, daß Mäurer über die Kantate gut unterrichtet war, von der er schreibt. Cressener („Kretzner“ steht dort) hätte die Familie Beethoven unterstützt. Er starb in Bonn, und „Louis komponierte zu seinem Andenken eine Trauercantate, sein erster Versuch im Componieren. Er übergab seine Partitur dem Capellmeister Lucchesi zur Durchsicht und bat ihn, die Fehler zu verbessern. Lucchesi gab sie ihm mit der Äußerung zurück, er verstehe sie nicht und könne seinen Wunsch daher nicht erfüllen, wolle sie aber aufführen lassen. In der ersten Probe staunte man über die Originalität der Composition, allein der Beifall war geteilt, nach mehreren Proben steigerte sich derselbe und sie wurde mit allgemeinem Beifall aufgeführt“. Ein anderer Bericht ist bisher nicht gefunden worden. Übrigens können wir vermuten, daß Mäurer zur Aufführung nach Bonn gekommen war. Eine Verwechslung ist ganz und gar nicht anzunehmen, da die erhaltenen Beethovenschen Kantaten alle viel später als die Cressener Kantate entstanden sind. Auch läßt sich annehmen, daß Beethoven die vermutlich noch nicht sehr umfangreiche Arbeit bald vergessen hatte. Wurden doch nicht lange danach schon Werke gedruckt, die ihm des Druckes wegen deutlicher im Gedächtnis haften mußten (z. B. die drei Kurfürstensonaten), als die Cressener Kantate, die nicht veröffentlicht wurde. Späterhin notierte Beethoven im Rand der Kurfürsten-Sonaten mit Bleistift: „Diese Sonaten und die Variationen von Dreßler sind meine ersten Werke.“ Das Exemplar mit dieser Bemerkung war in Prof. Otto Jahns Besitz. (Beethovens eigenhändige Bemerkung ist mitgeteilt in Thayers „Chronologischem Verzeichnis“ S. 183 in den Nachträgen.) Daß sich die Bemerkung Beethovens nur auf gedruckte Werke bezieht, ist sonnenklar, seitdem die Frühzeit des Komponisten genauer studiert wird.

Ist nun diese erste Kantate immerhin kein festbeglaubigtes Werk, so betreten wir sicheren Boden bei den zwei Kantaten von 1790, deren eine auf den Tod Kaiser Josefs II. und deren andere auf die Thronbesteigung Leopolds II. komponiert sind. Die erste dieser Kompositionen ist wohl gemeint, wenn Wegeler („Notizen“ S. 15f.) mitteilt, daß der junge Beethoven dem schon längst berühmten Haydn in Godesberg eine Kantate vorgelegt habe („als Haydn zuerst aus England zurückkam“), „welche von Haydn besonders beachtet“ wurde

und dazu Anlaß gab, daß ihr Verfasser „zu fortdauerndem Studium aufgemuntert wurde“. „Später sollte diese Cantate in Mergentheim aufgeführt werden, aber mehrere Stellen waren für die Blasinstrumente so schwierig, daß einige Musiker erklärten, solche nicht spielen zu können, und so ward auf die Aufführung verzichtet. Diese Cantate ist, soviel uns allen hier bekannt geworden, nie im Druck erschienen.“ Wegelers Nachricht läßt es unbestimmt, in welches Jahr die Begebenheit zu versetzen ist. Anscheinend auf den ersten Besuch Haydns in Bonn 1790 (Winter) bezogen, scheint sie doch erst beim zweiten Besuch im Frühling 1792 sich ereignet zu haben. Wann die Aufführung in Mergentheim geplant war, ist auch nicht klar. Es scheint wohl, daß Wegeler meint, „später“ als der angedeutete Besuch Haydns fällt. Das könnte 1791 bei Gelegenheit der Musikerreise von Bonn nach Mergentheim gewesen sein und würde wieder darauf hindeuten, daß Wegeler doch den ersten Besuch Haydns wirklich gemeint hat. Es ließen sich viele Vermutungen äußern, doch hat für uns an dieser Stelle hauptsächlich die Tatsache Bedeutung, daß Wegeler bestimmt von einer Kantate berichtet, die 1790 oder 1792 Haydn vorgelegt wurde. Damals hatte der junge Meister die zwei Kantaten, die oben genannt wurden, vollendet. Die größere, bedeutendere, auf den Tod Kaiser Josefs wird es wohl sein, die dem Altmeister vorgelegt worden ist. Die Kopien der Handschriften beider kamen nach langem Verborgensein im Hummelschen Nachlaß bei List & Franke in Leipzig 1884 wieder zum Vorschein. Armin Friedmann in Wien, seither dramatischer Dichter und Journalist, erwarb diese bedeutsamen Urkunden. Ed. Hanslick und Brahms prüften sie, und der erstgenannte berichtete fachgemäß über den Fund in der „Neuen freien Presse“ vom 13. Mai 1884. Das Titelblatt der ersten Kantate lautet: „Trauer Cantate auf den Tod Joseph des Zweiten. In Musik gesetzt von Ludwig van Beethoven“. Sie ist für Orchester, Chor und Solostimmen geschrieben. Das Orchester besteht aus den gewöhnlichen vier Streichern, je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten und Hörnern, wie man also bemerkt aus den Hauptbestandteilen des „Beethovenschen Orchesters“. Die Musik bringt fünf wohlgewachsene Stücke, zunächst einen Trauerchor in C-Moll (Largo  $\frac{3}{4}$ ): „Todt, Todt! stöhnt es durch die öde Nacht...“. Daran schließt sich ein bewegtes Rezitativ des Baßsolisten: „Ein Ungeheuer, sein Name Fanatismus, stieg aus den Tiefen der Hölle...“. Eine Baßarie (D-Dur Allegro moderato  $\frac{3}{4}$ ) etwas altväterisch mit sehr vielen Wortwiederholungen und eine Sopran-Arie (Andante con moto, F-Dur,  $\frac{3}{4}$ ) reihen sich an. Darin kommt eine Stelle vor, die später im „Fidelio“ wiederkehrt. (Dazu auch die

Studie von Dr. Alfred Heuß in „Zeitschrift für Musik“, Oktober 1924, „Humanitätsmelodien im Fidelio“.) Es ist die zarte Melodie der Oboe, die dann in der Oper bei „O Gott, welch ein Augenblick“ nochmals in verwandter Stimmung benutzt wird. Als viertes Stück reiht sich an ein etwas düsteres Sopran-Rezitativ: „Er schläft, von den Sorgen seiner Welt entladen“, und eine Arie in Es-Dur (Adagio con affetto  $\frac{3}{4}$ ), wonach nochmals der Trauerchor in C-Moll erklingt, dessen Schlußbildung reicher gestaltet ist als in der ersten Nummer. Die Kantate schließt abnehmend, leiser, langsamer. — Die „Cantate auf die Erhebung Leopold des Zweyten zur Kayserwürde“ hat zwar nahezu dieselbe Ausdehnung wie die Trauerkantate, doch umfaßt sie nur drei Nummern. Das Sopran-Rezitativ zu Anfang knüpft an die Trauerkantate an. Dann erscheint (im Text) Leopold, und die Arie ist lebhaft genug, um einer freudigen Stimmung Ausdruck zu verleihen in etwas hergebrachter Weise. Ein Terzett für Sopran, Tenor und Baß in A-Dur verläuft etwas ruhiger. Der Schlußchor „Ihr stürzt nieder, Millionen“ gemahnt an die Stimmung im Finale der neunten Symphonie, ohne notenmäßig damit übereinzustimmen.

Die Auffindung der Noten zu den frühen Kaiserkantaten hat eine Art Umwälzung in der Einschätzung des Bonner Beethoven bewirkt. Man wurde gewahr, wie hoch der junge Tondichter schon hinaufgekommen war, noch ehe er Bonn verließ. Vor dem Funde war eine solche Vorstellung noch nicht möglich.

(Zu diesen Kantaten vgl. auch Thayer, „Chronologisches Verzeichnis“ S. 5, derselbe 1. Aufl. S. 232, Kastners „Wiener musikalische Zeitung“ 30. März 1886 und „Musikalische Chronik“ I, S. 68f., Th.-R. I, S. 274 [Simrocks Erinnerungen], Ed. Hanslick, „Suite“ [1885] S. 153ff., Abdruck der Feuilletons von 1884. Besonders E. Mandyczewski, „Revisionsbericht“ im Supplement der Gesamtausgabe Nr. 264. Beide Kantaten kommen vor im Beineschen „Nachlaßverzeichnis“ [Wien 1813].)

Die erste Aufführung der Trauerkantate fand am 23. November 1884 im Wiener Gesellschaftskonzert statt. Andere Aufführungen folgten in vielen großen Musikstädten zu verschiedenen Zeiten. Die Handschriftenkopien gelangten in die kaiserliche Familien-Fideikommißbibliothek und von dort (wie mir Herr Dr. Rob. Haas freundlich mitteilt) in die Nationalbibliothek.

Es gibt auch einen alten Klavierauszug „mit einer willkürlichen Violine“, der für Boßlers Verlag in Speyer gestochen ist.

Unter den Kantaten und kantatenartigen Werken Beethovens ragt noch besonders hervor, weniger durch künstlerisches Gewicht, als

durch musikgeschichtliche Bedeutung, nämlich durch den großen Erfolg im Jahre 1814 beim Wiener Kongreß, „Der glorreiche Augenblick“ (von Beethoven genannt „Der heilige Augenblick“). Eine Prachtausgabe ist erst nach dem Tode des Künstlers bei Tobias Haslinger erschienen. Ein von Adolph Dworzack gestochenes Titelblatt lautet: „Der glorreiche Augenblick, Cantate, gedichtet von Dr. Al. Weißenbach, in Musik gesetzt von Ludw. van Beethoven. Partitur. Vor den allerhöchsten Monarchen und höchsten Herrschaften am Wiener Congresse 1814 zum erstenmale aufgeführt.“ Unten Verlagsangabe. (In der Zierumrahmung unten eine schlechte Ansicht von Wien.) Zweites Blatt: „Den erhabenen Monarchen der großen Allianz den huldreichen Schützern und Beförderern der Künste und Wissenschaften.“ Dann drei Blätter mit den Wappen der Kaiser Franz I., Nikolaus I. und Friedrich Wilhelm III., endlich das Blatt mit der Widmung: „in tiefster Ehrfurcht allerunterthänigst gewidmet von dem Verleger Tobias Haslinger“. Dann folgt der Text und die Musik. Nr. 1 ist ein Chor Allegro ma non troppo in A-Dur  $\text{C}$  „Europa steht“, mit Begleitung des großen Orchesters, alles in breiter Anlage. Es folgt ein Rezitativ als Nr. 2: „O seht sie nah und näher treten!“ (Führer des Volks, Baß). Ein kurzes Allegro vivace leitet zu einem Andante sostenuto in F-Dur,  $\frac{2}{4}$ , Ruf des Genius: „Erkennst Du nicht das heimische Gebild?“ und zum Chor: „Vienna“. — Nr. 3 ist Rezitativ: „O Himmel“ mit nachfolgendem Allegro ma non troppo: „Alle die Herrscher darf ich grüßen“, Einleitung und Chor. — Nr. 4. H-Dur-Rezitativ der Seherin: „Das Auge schaut, in dessen Wimpergleise . . .“ und G-Dur-Adagio: „Dem die erste Zähre . . .“ (Cavatine). — Nr. 5. Cis-Moll-Rezitativ und Quartett der Vienna, der Seherin, des Genius und Führers: „Der den Bund im Sturme festgehalten . . .“ und Allegretto: „In meinen Mauern bauen sich . . .“. — Nr. 6. Chor, gemischt C-Dur: „Es treten hervor die Scharen der Frauen . . .“,  $\frac{2}{4}$  und Schlußchor C-Dur Presto  $\text{C}$ .

Diese Kantate wurde im September 1814 begonnen, eilig hingeschrieben, schon am 29. November desselben Jahres zum erstenmal aufgeführt und am 2. und 25. Dezember wiederholt. Skizzen zu dieser Kantate sind besprochen in der Zeitschrift „Die Musik“ vom Oktober 1909. Als Solisten sind zu nennen und das in vorteilhaftem Sinne: Frau Milder-Hauptmann, Frä. Bondra, Herr Wild und Forti. Von den Handschriften befindet sich eine in der Habsburg-Lothringischen Fideikommißbibliothek, die andere bei Herrn Wilhelm Lienau in Wien (nach Angabe des Katalogs zur Beethovenausstellung 1920).

Das ganze Werk ist leicht verständlich, teilweise feierlich, festlich,

läßt aber die eigentliche Tiefe Beethovens vermissen. Man sucht vergebens nach fesselnden Durchführungen, nach bedeutender Entwicklung, doch mag die Wirkung in der Zeit gerade nach der Völkerbefreiung eine hinreißend großartige gewesen sein. Bei der Stelle: „Was nur die Erde Hoh' und Hehres hat, in meinen Mauern hat es sich versammelt“ brach ein unerhörter Beifallssturm los. So wie es aus den gleichzeitigen Berichten erhellt, eine Wirkung, die vielleicht gerade der Einfachheit in der Form verdankt wird. Dr. Weißenbachs Text, der freilich durch Beethoven selbst und dann noch durch Bernard geändert wurde, gibt zu herber Kritik Anlaß. Augenscheinlich hat sich Beethoven für dieses Gedicht nicht begeistert.

Auch „Meeresstille und glückliche Fahrt“ muß zu den Kantaten gerechnet werden, doch meine ich dieses Werk besonders behandeln zu sollen.

Der vierstimmige Chor mit Orchester „Ihr weisen Gründer“, auch eine kurze Kantate (Gesamtausgabe Serie XXV, Nr. 267) zur Huldigung für die Monarchen des Wiener Kongresses, steht noch weit hinter dem „Glorreichen Augenblick“ zurück und wurde zwar für eine Akademie im Herbst 1814 entworfen, aber nicht aufgeführt. (Thayer, „Chronologisches Verzeichnis“ S. 123, Th.-R. III, S. 412, 440, 446, 483. „1814 am dritten September“ steht auf einer Kopie, die ehemals bei Haslinger gewesen.)

Um jene Zeit entstand auch der kantatenartige Abschiedsgesang „Die Stunde schlägt“, der aus Gefälligkeit für Tuscher geschrieben wurde, als Dr. Leopold Weiß aus Wien nach Stadt Steyer fortzog (siehe bei: Tuscher).

Gleichfalls 1814 fällt auch die kleine Gesangsmusik auf den Text „Un lieto brindisi / tutti a Giovanni“, den Beethoven für Freund Bertolini zum Johannestag (24. Juni) und zu Ehren des Doktors Joh. Malfatti in Musik setzte (Th.-R. III, S. 428f.).

Erinnern wir uns in diesem Zusammenhang auch an den Elegischen Gesang „Sanft, wie Du lebstest ...“ Op. 118. Entstanden 1814 und geschaffen für Baron Pasqualati, als dessen Gemahlin hingegangen war. Es ist eine stimmungsvolle, nicht sehr ausgedehnte Kantate für vier Singstimmen, Klavier und vier Streicher (siehe bei: Pasqualati).

Die sogenannte Lobkowitz-Kantate ist ein kurzes Musikstück, das zuerst bei Ludwig Nohl, dann in der Gesamtausgabe (Supplement Nr. 274) gedruckt wurde. Beethoven hat es für Peters, den Erzieher der jungen Fürsten Lobkowitz, geschrieben. Die Prinzen sollten es am 7. Dezember 1816 ihrem Vater vorsingen, doch starb der Fürst noch vorher (siehe bei: Lobkowitz).

Thayer weiß mitzuteilen (Th.-R. III, S. 580f.), daß diese kleine Komposition in Urschrift von der Witwe Peters an Dr. Ottokar Zeithammer in Prag gelangt ist. Eine Abschrift befand sich bei Schebek in Prag und trug die Aufschrift: „Abends am 12. April 1822 vor dem Geburtstage S. D. des Fürsten Ferdinand Lobkowitz“. Thayer fügt hinzu: „Dieser junge Fürst vollendete am 13. April 1822 sein 25. Lebensjahr“ und erzählt, was Peters ihm über die Entstehung der Lobkowitzkantate schrieb.

1814 wurde auch das kantatenartige Terzett: *Tremate* für Sopran, Tenor und Baß vollendet, das schon 1802 entworfen worden war (siehe bei: *Tremate*).

Der Gesang der Mönche aus *Wilhelm Tell* „Rasch tritt der Tod den Menschen an“, eine kleine Kantate, ist bald nach dem 3. Mai 1817 geschrieben (siehe bei: Krumpholz).

Das Hochzeitslied für Giannatasio del Rio stammt aus dem Jänner 1819 und wurde zu Ehren der Tochter Anna aufgeführt (vgl. Thayer, „Chronologisches Verzeichnis“ S. 137, „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ 7. Jahrg. Heft 3, oben den Abschnitt: Hochzeitslied und die dort angegebene Literatur).

Gesangsscherze von nur wenigen Takten wurden oft für Freunde geschrieben. Sie sind freilich nur Ansätze zu Kantaten, so z. B. die 17 Takte für Schuppanzigh von 1801 und ein Scherz für Zmeskall (Thayer, „Chronologisches Verzeichnis“ S. 46 und 48), ganz abgesehen davon, daß manche Canones der Kantatenbenennung würdig wären.

1822 wurde Beethoven ausgeforscht, ob er nicht geneigt wäre, das Gedicht „Der erste Ton“ in Musik zu setzen. Rochlitz, der Verfasser des Gedichtes, hatte in diesem Sinne an Tob. Haslinger geschrieben. Beethoven ging auf die Sache aber nicht ein, indem er die Besorgnis äußerte, die musikalische Bearbeitung des „Ersten Tons“ möchte an Haydns „Schöpfung“ erinnern. (Vgl. Kreißle v. Hellborn, „Franz Schubert“ S. 413.)

Auch der Kuffnersche „David und Saul“ wurde weder als Kantate noch als Oratorium komponiert. 1825 wurde dem Meister angetragen, eine Kantate für die feierliche Eröffnung des Judentempels in der Seitenstettengasse zu schreiben. Was über diese Angelegenheit aufzufinden war, auch im Gesprächsheft 25, ist von Hans Volkmann dankenswerterweise zusammengestellt im ersten „Beethovenjahrbuch“ Bd. I, S. 51ff. Ein bestimmter Plan oder gar Entwürfe sind bisher nicht gefunden worden.

(Zu den Kantaten vgl. die Verzeichnisse von Thayer und Nottebohm, Nottebohm, „Beethoveniana“ nach Register, Th.-R. passim.)



**Karl** van Beethoven (siehe bei: Neffe).

**Karlsbad.** Der altberühmte Kurort in Nordböhmen. Beethoven war 1812 auf kurze Zeit dort. Die Anmeldung ist folgende gewesen: Zahl: 1046, Ankunftstag: 31. Juli, Name: Ludwig van Beethoven, mit einem Bedienten, Charakter: —, Vaterland: Bonn a. Rh., Bisheriger Aufenthalt: Teplitz, Absicht der Ankunft: Gesundheitspflege, Einkehrhaus: Nr. 311 „Auge Gottes“, Gedenkt sich aufzuhalten: unbestimmt, Bemerkung des Passes: —, Tag der Abreise, wohin: —. Anmerkung: Gibt vor, den Paß in Teplitz zurückgelassen zu haben, wird solchen aber in einigen Tagen nachbringen. („Musikalisches Wochenblatt“ und „Neue Zeitschrift für Musik“ 15. Februar 1912. M. Kaufmann, dann wiederholt in Frimmel, „Beethovenforschung“ Heft 3, S. 100, März 1912). — Schon am 27. Juli hatte Goethe an seine Frau geschrieben: „Es ist Herr von Beethoven von hier einige Tage nach Karlsbad gegangen.“ Am 6. August konzertierte Beethoven mit dem Geigenvirtuosen Polledro in Karlsbad, und zwar im Böhmisches Saale „zum Vortheil der durch Feuer verunglückten Bewohner der Stadt Baden bei Wien“ (Max Unger nach J. Lenhart, „Carlsbader Memorabilien“). Beethoven, dessen Leistung in der angedeuteten Quelle besonders hervorgehoben wird, berichtete über das Konzert in einem ausführlichen Schreiben an Erzherzog Rudolph, auch über die Einnahme von nahezu 1000 Gulden Wiener Währung (958 bei Lenhart) und schreibt: „Es war eigentlich ein armes Konzert für die Armen“ und weiterhin: „Ich fand . . . hier nur von meinen früheren Sonaten mit Violine. Da dieses Polledro durchaus wünschte, mußte ich mich eben bequemen, eine alte Sonate zu spielen. — Das ganze Concert bestand aus einem Trio, von Polledro gespielt, der Violinsonate von mir, wieder etwas von Polledro gespielt und dann fantasiert von mir.“ In Karlsbad ist er so gut wie sicher mit Franz Brentano und dessen Familie zusammengetroffen, die gleich Beethoven im „Auge Gottes“ abgestiegen war. Eine Reihe weiterer Personen aus dem Bekanntenkreise des Meisters ist gleichzeitig in der Kurliste nachweisbar. Eine Zeitlang war Beethoven von Karlsbad aus in Franzensbad zur Kur. Danach wieder in Karlsbad, dürfte er dort mit Goethe zusammengetroffen sein, nochmals, wie früher schon in Teplitz (vgl. Frimmel in „Der Bär“ (Jahrbuch der Firma Breitkopf & Härtel, 1925) und „Beethovenforschung“ vom Januar 1925 S. 44 ff.). Goethe war aber am Tage des Konzertes nicht in Karlsbad. Die meisten älteren Nachrichten über Goethe und Beethoven beziehen sich auf Teplitz und nicht auf Karlsbad. Beethoven war 1812 spätestens am 17. September schon wieder von Karlsbad nach Teplitz zurückgekehrt. (Vgl. „Beetho-

vens Aufenthalte in den böhmischen Bädern“ in „Beethovenforschung“ Heft 10 vom Januar 1925 und die dort angegebenen Schriften.)

**Karth, Witwe.** Thayer führte die wichtigen Angaben der Frau Karth über die Familie Beethoven aus der frühen Jugendzeit des Künstlers in die Forschung ein. Frau Karth erzählte von der Reise der Mutter Beethovens mit dem kleinen Ludwig nach Rotterdam im Jahre 1781, jedenfalls nach Erinnerungen in der Familie Hertel zu Bonn. Nach Thayers Angaben ist die Karth erst 1780 geboren. Als Frau Karth, geborene Hertel etwa 7 Jahre alt war, sah sie unter anderem den Grafen Waldstein bei Beethoven, dem er einen Flügel zum Geschenk machte. Ihr Bruder Peter Hertel legte ein wichtiges Zeugnis ab für die Geburt Beethovens im Hause der Bonngasse (Th.-R. I, S. 145, 167, 171, 220, 234f., 237, 280, 493).

**Kassel.** Die in vielfacher Beziehung wichtige Stadt hat für Beethoven dadurch große Bedeutung erlangt, daß er 1808 an den Hof Jérôme Bonapartes dahin als Kapellmeister berufen wurde (siehe bei: Berufung und: Großmann). Der Meister ist aber nicht nach Kassel gekommen.

**Kayserling** (auch Keyserling). Ein Adeliger aus dem Kreise Amendas, der im Auftrag Amendas 1815 bei Beethoven war und diesem einen Brief, einen Operntext „Bacchus“ und Nachrichten brachte und dann einen Brief von Beethoven an Amenda übernahm (Th.-R. II, S. 119, III, S. 501).

**Keglevich, Anna Luise Barbara (Babette).** Gräfin Keglevich v. Buzin, deren Lebensgeschichte noch nicht genügend studiert ist, war die Tochter des Grafen Karl Keglevich und der Gräfin Barbara Zichy. Sie starb 1813. Beethoven unterrichtete sie gegen 1800 im Klavierspiel, wohl auch, nachdem sie den Fürsten Innocenz d'Erba Odeschalchi geheiratet hatte. Otto Jahn teilt mit nach einer Aussage Czernys (für die keine gedruckte Quelle genannt wird), daß Beethoven in die (nicht schöne) Gräfin verliebt gewesen sei und die Sonate Op. 7 die „verliebte“ genannt habe. Nach einer Mitteilung des Neffen der Gräfin Babette Keglevich an G. Nottebohm ist die erwähnte Sonate von Beethoven für die Gräfin Babette geschrieben, „als sie noch Mädchen und er ihr Lehrer war. Er hatte die Marotte — eine von den vielen —, daß er, da er vis-à-vis von ihr wohnte, im Schlafrock, Pantoffeln und Zipfelmütze zu ihr ging und ihr Lektionen gab“. Beethoven ist nicht nur in Wien, sondern wohl auch später in Preßburg mit der Gräfin, dann Fürstin zusammengekommen. Dort hatte Odeschalchi seinen gewöhnlichen Wohnsitz (nach Nottebohm, „Beethoveniana“ II, S. 512). Daß Beethoven der Gräfin überhaupt Unterricht gegeben hat, wird auch durch die Erinnerungen der alten Gräfin Gallenberg

bestätigt, die von dem Unterricht zu Otto Jahn 1852 Erwähnung tat. Op. 7 ist 1797 erschienen mit dem Titel: „Grande Sonate pour le Clavecin ou Piano Forte, composée et dédiée à Mademoiselle la comtesse Babette de Keglevics par Louis van Beethoven“ (nach Thayer, „Chronologisches Verzeichnis“, angezeigt in der „Wiener Zeitung“ vom 7. Oktober 1797, Verlag Artaria). Schon 1795 war ihr Op. 15, das erste Konzert für Klavier und Orchester, zugeeignet worden, das aber erst 1801 erschien (Thayer, „Chronologisches Verzeichnis“ S. 14f. Nottebohm: „Thematisches Verzeichnis“ gibt den Titel der Ausgabe: „Grand Concert pour le Forte Piano avec deux Violons, deux Alto, Basso et Violoncelle, deux flûtes, deux Oboë, deux Clarinettes, deux Bassons, deux Trompettes, et Timballes composé et dédié à Son Altesse Madame la Princesse Odeschalchi née Comtesse Keglevics par Louis v. Beethoven Oeuvre 15“ (Mollo & Co.).

1799 erschienen die 10 Variationen über ein Thema „La stessa, la stessissima“ aus Salieris Oper „Falstaff“, noch der „Comtesse Babette de Keglevics“ gewidmet (Verlag Artaria).

Op. 34, die berühmten sechs Variationen aus F-Dur über Beethovens eigenes Thema sind dann, 1802 geschaffen, 1803 erschienen in Leipzig bei Breitkopf & Härtel, der „Princesse Odeschalchi née comtesse de Keglevics“ gewidmet. (Dazu die Kataloge von Thayer und Nottebohm, ferner den Brief vom 26. Dezember 1802 an Breitkopf & Härtel, wo auch der Vorbericht Beethovens mitgeteilt wird. Dieser lautet: „Da diese V[ariationen] sich merklich von meinen früheren unterscheiden, so habe ich sie, anstatt wie die vorhergehenden nur mit einer Nummer . . . anzuzeigen, unter die wirkliche Zahl meiner größeren musikalischen Werke aufgenommen, um so mehr als auch die Themas von mir selbst sind. Der Verfasser.“) Demnach haben diese Variationen auch eine eigene Opuszahl erhalten, 34, wie die sogenannten „Prometheusvariationen“ Op. 35. Bei Odeschalchi wurde gute Musik gemacht. Der Fürst war später Vorstandsmitglied der „Gesellschaft der Musikfreunde“ und erhält noch im November 1819 Beethovens Versicherung, daß er das Oratorium („Der Sieg des Kreuzes“ ist gemeint) gern komponieren wolle. Odeschalchi war auch schauspielerisch begabt (Reichardt, „Vertraute Briefe“ I, S. 409. Zu Keglevics vgl. auch Th.-R. II, S. 135, und A. Ch. Kalischer, „Beethovens Frauenkreis“ II, S. 133—141, A. D. Marx, „Beethoven“ I, S. 65, die neuen Briefsammlungen, „Die Musik“ III, S. 371f.).

**Kerpen.** Der bekannte kleine Ort in der preußischen Rheinprovinz. Beethoven war dort mehrmals mit der Familie Breuning, wie Gerh. v. Breuning in seinem Buch „Aus dem Schwarzspanierhause“ (S. 7)

erzählt. Er spielte dort in der Kirche oftmals die Orgel. Die Burgreste in Kerpen müssen dem Jüngling zu denken gegeben haben. Vielleicht spielen sie die Rolle romantischer Erinnerungen in Beethovens späterem Leben. (Vgl. Abschnitt: Breuning, S. 64 bei Joh. Philipp v. Breuning.)

**Kerpen**, Fürstin Charlotte Kinsky, geb. Freifrau v. Kerpen (siehe bei: Kinsky, Fürst Ferdinand).

**Keyser**, Elise (geborene Giannatasio del Rio), Sängerin. Um 1800 in Wien, später in Dresden. Sie scheint mit Beethovens bekannt gewesen zu sein. Dies geht aus einem Brief von einem der Brüder des Komponisten hervor, einem Dokument, das eine Zeitlang als Autograph des Meisters gegolten haben dürfte, aber gewiß nicht von diesem geschrieben ist. Ich setze ihn vollständig her: „Meine liebe Keyser! Auf mein Schreiben vom 15. vorigen Monats zurück kommt, ersuche ich sie in dieser Angelegenheit um umgehende Nachricht. Die Proben beginnen mit Anfang des nächsten Monats und ich muß wissen, wann sie von Mailand nach Wien zu kommen gedenken, da ich mir die Zeit dann entsprechend einteile. Zu den Soireen beim Fürsten Lichnowski wurden sie oft schon gewünscht, auch Fürst Kinsky frug nach ihnen. — Vergessen sie ob dieser Scala ihre Lieben nicht — Ihre Antwort baldigst erwartend — herzlich ihr Beethoven.“ Dieser Brief trägt den Stempel der Sammlung Lanna, die sich in Prag befunden hat, wurde mir aber erst 1919 bekannt, als er sich bei Frau Dr. Romana Seib in Mödling befand. Als den Schreiber vermute ich einen der Brüder, in erster Linie Kaspar v. Beethoven, der ja lange Zeit an dem Wiener Musikleben durch seinen berühmten Bruder Anteil nahm. Daß die Keyser, an welche der Brief gerichtet ist, gerade Elise Keyser, geb. Giannatasio del Rio sei, ist unsicher. Denn diese kommt 1817 im Zusammenhang mit dem Dresdener Hoftheater vor (vgl. K. E. Henricis „Auktionskatalog“ IX von 1912, S. 43, Nr. 455) in einem Vertrag mit dem Theaterleiter Franz Sekonda. Nur der Mädchenname Del Rio scheint auf eine Herkunft aus Wien zu deuten. E. Kastner hat in einem Brief an mich die Vermutung geäußert, daß Elise Keyser jene „Elise“ wäre, für die jenes kleine Klavierstück aus A-Moll geschrieben ist, bei dem man noch keine Ahnung hat, welche Elise es sein kann. Das Klavierstück stammt aus Wiener musikalischen Kreisen und ließ sich bis auf Therese v. Drosdick zurückverfolgen (vgl. Ludw. Nohl, „Neue Briefe Beethovens“ 1867, S. 28). Elise Müller aus Bremen kann gewiß nicht gemeint sein, deren Besuch in Wien (Th.-R. IV, S. 39, 206) viel später fällt, als man den oben mitgeteilten Brief und das Klavierstück „Für Elise“ ansetzen kann. — Von Dr.

Max Unger werden bessere Gründe für eine andere Vermutung beigebracht, die voll überzeugen würden, wenn man nicht ein Verlesen von Elise für Therese annehmen müßte, um die Hypothese Ungers sogleich anzuerkennen. Unger meint nämlich, daß jenes Klavierstück „Für Elise“ eine Huldigung für Therese Malfatti sei und dem Jahre 1810 zugehöre (vgl. „Die Musik“ Februar 1923, S. 334 ff., und den Abschnitt: Klavierstück für Elise).

„Kidd“, General, war 1816 bei Beethoven in Wien. Ist wohl derselbe General, der 1816 in einem Brief Simrocks an Dr. H. Hüffer „Ham“ oder ähnlich so genannt wird. Kidd (oder wie er hieß) sprach dem Meister gegenüber 1816 von der „Philharmonischen Gesellschaft“ in London, als ob er den Antrag zu bestellen hätte, eine oder zwei Symphonien für jene Gesellschaft zu schreiben, Kompositionen, die kurz und faßlich sein sollten, wie die ersten Beethovenschen Symphonien. So wie Bertolini an O. Jahn die Sache mitteilte, sei Beethoven über diese Anforderung „wütend“ gewesen, „und die Freundschaft mit Bertolini war aus“. Die Zusammenkunft mit Kidd sei 1816 geschehen. Kidd, der aus Ostindien kam, ließ sich in Wien von Malfatti behandeln. „Auf seinen Wunsch führte ihn Bertolini bei Beethoven ein, der sich gerade rasierte und mit Schnittwunden, Löschpapier und Seife schrecklich aussah. Der General brach mit einem Stuhl zusammen“, meinte deshalb, daß Beethoven arm sei, und brachte (ob gerade darum, ist nicht klar) den Antrag vor, Symphonien für London zu schreiben. Beethoven lehnte entrüstet ab.

(Die Erzählung Simrocks und Bertolinis, abgedruckt bei Kerst, „Erinnerungen“ I, S. 205 und II, S. 193, lassen sich ohne Schwierigkeiten zusammenreimen. L. A. Frankls „Sonntagsblätter“ Bd. II, S. 57 f. bringen die Erzählung mit der Überschrift „Beethoven und General Kitt“.)

**Kiesewetter**, Raphael Georg, Edler von Wiesenbrunn (geb. 1773 zu Holleschau in Mähren, gest. zu Baden bei Wien 1850). Zum Staatsdienst erzogen, dann im Hofkriegsrat Beamter, Hofrat. War mit eingehenden musikgeschichtlichen Arbeiten beschäftigt schon zur Zeit Beethovens. Diesen verehrte er sehr. Als die „Gesellschaft der Musikfreunde“ gegründet wurde, setzte man ihn sogleich als Stellvertreter des Vorstandes in die erste Linie. Er war Sänger und spielte die Flöte. 1824 unterzeichnete er mit vielen anderen die ehrende Adresse, die man dem Meister damals überreichte. In einer Sitzung der „Gesellschaft der Musikfreunde“ vom 29. November 1825, die er leitete, wurde Beethoven zum Ehrenmitglied vorgeschlagen. 1826 kommt er gelegentlich in den Gesprächsheften vor im Zusammenhang mit Kuffners „Saul“.

(Über Kiese wetters wissenschaftliche Tätigkeit geben die Musiklexika Aufschluß. Zu seiner Wirksamkeit in der „Gesellschaft der Musikfreunde“ vgl. Böckh, „Wiens lebende Schriftsteller“ 1822, S. 351 ff., Th.-R. V, S. 69, 272, 327, 437, C. F. Pohl, „Die Gesellschaft der Musikfreunde“ [1871], und R. v. Perger, Rob. Hirschfeld und E. Mandyczewsky, „Geschichte der Gesellschaft der Musikfreunde“. Kiese wetter wohnte zu Beethovens Zeiten auf dem Salzgries Nr. 184. Siehe auch Abschnitt: Gesellschaft der Musikfreunde und: Kuffner.

**Kinsky**, Fürst Ferdinand Joh. Nep. Josef v. Wchinitz und Tettau (geb. Wien 4. Dezember 1781, gest. Weltrus in Böhmen 3. November 1812). Schlug die militärische Laufbahn ein und stieg bis zum Ulanen-Obrist auf. Vermählt 8. Juni 1801 mit Karolina Maria Freiin v. Kerpen (1782—1841). — Kunstfreundlicher Mann, in Vergleichung zu Beethoven noch jung und für den Tonmeister begeistert. Deshalb beteiligte er sich auch mit einer verhältnismäßig hohen Summe an dem Vertrag, besser an dem Stiftungsbrief von 1809, in welchem dem Meister für den Fall, daß er im Lande bleibe, ein Jahresgehalt ausgesetzt wurde. Dies geschah nach der Berufung, die Beethoven von Wien nach Kassel ziehen wollte (siehe bei: Berufung, Erzherzog Rudolph, Lobkowitz). Die höchste Ziffer von 1800 Gulden jährlich wurde von Kinsky gezeichnet, der Erzherzog Rudolph sagte 1500 fl. zu, Lobkowitz 700 (Th.-R. III, S. 123 ff.). Die gezeichneten Summen vom Erzherzog Rudolph und vom Fürsten Lobkowitz waren im Mai an Beethoven gelangt, die Zahlung Kinskys blieb damals aus, sie gelangte auch nicht so bald an ihn (vgl. den Brief vom 26. Juli 1809 an Breitkopf & Härtel). Kinsky war in militärischen Angelegenheiten verreist und voll in Anspruch genommen durch Schaffung einer Legion in Böhmen, dann bei Regensburg, bei Aspern, Wagram und Znaim. Trotzdem ordnete er die Auszahlung der Pension bei der Wiener Kasse an (und zwar aus Budenitz 20. Juni 1810, siehe erstes „Beethoven-jahrbuch“ Bd. II, S. 25). Beethoven erhielt die Summe am 1. Juli 1810. Bis 1811 erhielt er in unregelmäßigen Abständen mehrere Raten ausgezahlt. Da erschien am 20. Februar 1811 das Finanzpatent, das die alte Währung in ähnlich grausamer Weise herabdrückte, wie es nach dem Weltkrieg nicht nur in Wien und Berlin, sondern auch in anderen Staaten durch die Rechenkünste des Staates in ähnlicher Weise, aber in erhöhtem Maßstabe geschehen ist. „Seit dem 15. März 1811 bildeten die Einlösungsscheine als ‚Wiener Währung‘ die einzige Valuta für das Inland“ (V. Kratochvil im angeführten „Beethoven-jahrbuch“). Die Einzelheiten der Folgen für die Auszahlung des Gehalts, oder wenn man will der Pension für Beethoven, sind von A. W.

Thayer ziffernmäßig berechnet worden, und Kratochvil erweiterte noch die Angaben durch Benutzung der 2. Auflage des „Österreichischen Staats-Wörterbuches“ von Mischler und Ulbrich (II. Aufl. 1906). Bei Kinsky wurde die Umrechnung sogleich vorgenommen, und die „ursprünglichen 1800 fl. Bankozettel wurden jetzt 726 fl. Wiener Währung gleichgesetzt“, wobei Beethoven ohnedies besser gehalten war, „als es die allgemeine Bestimmung des Finanzpatentes vermuten ließ“ (Kratochvil). Beethoven jammerte in mehreren Briefen vom Jahre 1812 nicht wenig über den Entgang der vollen Zahlung. Diese wurde ihm vom Erzherzog Rudolph gewährt schon im Februar 1812 und wenig später vom Fürsten Lobkowitz. Über die Auszahlung der Kinsky-Rate wurde in Prag mit dem Fürsten selbst verhandelt, als Beethoven auf der Reise nach Teplitz Prag berührte. Der Künstler erhielt als Anzahlung 60 und eine hoffnunggebende Zusage, die aber zunächst durch Kinsky nicht eingehalten wurde. Der fast plötzliche Tod des Fürsten bei einem Ritt im Chotekschen Park zu Weltrus an der Moldau am 2. November 1812 — der Fürst stürzte kopfüber vom Pferd und war nach wenigen Stunden tot — machte nun eine gewaltige Zäsur in der Abwicklung der Gehaltsangelegenheit. Offenbar verleitet durch den Rechtsanwalt Dr. Wolf in Prag versucht Beethoven zuerst den gerichtlichen Weg, von dem er aber bald abkam, um mit höflichen Gesuchen an das k. k. Landrecht und an die Fürstin-Witwe zum Ziel zu gelangen. Diese Schriftstücke sind erhalten und veröffentlicht. Dr. J. N. Kanka hatte die Angelegenheit der Kinskyschen Verlassenschaft in der Hand und hat nach redlicher Bemühung für Beethoven erwirkt, was dieser brauchte, nämlich die Auszahlung der lebenslänglichen Pension. Die Belege dafür sind von Kratochvil im genannten „Beethoven-jahrbuch“ zusammengestellt (siehe auch Th.-R. IV, S. 221). Freilich gab es in der Auszahlung wieder Einschränkungen und Stockungen, z. B. 1816.

(Zu Kinsky vgl. Jos. Erwin Folkmann, „Die gefürstete Linie des Geschlechtes Kinsky“ [1860], wo auch von der Gehaltsangelegenheit die Rede ist. Dazu auch „Neue freie Presse“ Wien, 30. Dezember 1920 und dasselbe Blatt vom 7. Januar 1921 [Otto Erich Deutsch]. Ein neuer Brief in der Gehaltsangelegenheit wurde mitgeteilt durch Dr. Max Unger in der Zeitschrift „Auftakt“ von 1923 S. 43ff. Dieser Brief beweist, daß die Briefe an die Fürstin nur Klugheitssache gewesen sind, nicht aber der Überzeugung Beethovens entsprungen sind, daß Kinskys den, wie er meint, gerechten Ansprüchen des Meisters entsprochen hätten. Zu den Briefen an Kanka, die bei Nohl und dann wieder bei Kalischer sehr fehlerhaft wiedergegeben sind, ein

kritischer Artikel ohne Unterschrift in dem Tagesblatt „Die Zeit“, Wien, 22. März 1908.)

Musikalische Verbindungen mit Kinskys müssen angenommen werden, obwohl keine bestimmten Beweise jetzt daliegen. Aber vier große Widmungen sagen auch etwas. Es sind die Widmungen der C-Dur-Messe Op. 86 an den Fürsten, die der sechs Gesänge nach Goetheschen Gedichten, nach Reißig und anderen an die Fürstin, ferner die von Op. 83 der drei Gesänge nach Goethes Dichtungen und endlich der Widmung von Op. 94 „An die Hoffnung“ (1816) aus Tiedges „Urania“, die letztgenannten alle an die Fürstin. Die Reihe dieser Huldigungen hängt augenscheinlich mit der Kinskyschen Gewährung der Pension zusammen. (Bildnisse aus der Familie der Kinskys waren vor Jahren bei Gelegenheit der Wiener Kunstwanderungen im Wiener Palais zu sehen. [Hierzu Frimmel, „Lexikon der Wiener Gemäldeausstellungen“ II, S. 377f.] Die Wiener Beethovenausstellung von 1920 enthielt die Bildnisse des Fürsten und seiner Gemahlin, beide von B. de Guerard. Der Steindruck von Jos. Kriehuber, den Fürsten Ferdinand Kinsky darstellend, ist ziemlich bekannt.)

**Kirchberg** am Wagram. Wohlhabender Markt am Rande der Anhöhen, die das breite Tal der Donau von der Hipperdorfer Gegend bis Krems begleiten. Auf halbem Wege zwischen Stockerau und Krems gelegen war dort ehemals an der Kremser Straße die Poststation für das nahe Weikersdorf. Hatte 1822 nur 48 Häuser (nach Steinius). — Kirchberg ist durch die einmalige Anwesenheit Beethovens am 29. September 1826 zur Beethovenstätte geweiht. Als der Meister vom Bruder Johann zum Landaufenthalt nach Gneixendorf geführt wurde in Johanns Kalesche und in Begleitung des Neffen Karl, brach man von Wien am 28. September auf. In Stockerau wurde übernachtet. Des nächsten Morgens fuhr man bis Kirchberg a. W. Dort wurde das (vielleicht zweite) Frühstück genommen, worauf man bis Krems und Gneixendorf fuhr (Th.-R. V, S. 383 nach Gesprächsheften). Die Örtlichkeit, wo man in Kirchberg anhielt, ist mit befriedigender Genauigkeit anzugeben als das Gasthaus unten an der Straße. Kirchberg ist nämlich zumeist auf der Anhöhe gelegen, an die Bergkirche sich anschließend, während an der Kremser Straße ganz unten keine bedeutenden Privathäuser und nur das alte Armenhaus mit einem Kirchlein darin und das angedeutete Gasthaus bemerkt werden. Oben, erst auf einer steilen Straße erreichbar, befinden sich der große Marktplatz, zwei Denksäulen, das Rathaus und mehrere Gasthöfe. Von diesen kommt aber für unseren Fall keiner in Frage. Denn es wäre widersinnig und unzumutbar gewesen, die Kalesche von der Kremser Straße



den steilen Bergweg hinaufziehen und wieder herunter fahren zu lassen, um vielleicht gerade oben das Frühstück einnehmen zu wollen, da doch unten hart an der Straße ein vielbesuchtes Wirtshaus zur Verfügung stand. Vielbesucht war es jedenfalls, wie man aus dem mächtigen Schuppen schließen kann, der sich hinter dem Gasthaus noch erhalten hat. Der heutige Einkehrghasthof (heute Herrn Franz Anker gehörig) ist nicht mehr ganz der alte von 1826 und dürfte nur mehr in den großen Abmessungen dem Bau entsprechen, den Beethoven gesehen und betreten hat. Jedenfalls ist dieser Bau wiederholt erneuert und dabei geändert worden. Der Balkon mit eisernem Geländer und der steile Giebel könnten noch aus der Zeit Beethovens stammen. Dagegen ist es sicher, daß Beethoven bei der Einfahrt und Ausfahrt das schloßchenartige Gebäude von 1694 bemerken mußte, das hinter dem Wirtshaus noch recht wohl erhalten ist und den Hof nach hinten abschließt. Der reichverzierte Barockgiebel mit den gedrückten Voluten an den Seiten, die datierte Tür im ersten Stock, mit den „gebrochenen“ Giebelstücken darüber, die Freitreppe mit Geländern (die jetzt freilich offenbar vertauscht sind), die dort hinaufgeleiten, sind ja so auffallend, daß sie von keinem Besucher übersehen werden können. Die Stellen der Ausfahrt und Einfahrt sind noch heute, 1925, zweifellos erkennbar, wenngleich vermutlich sehr vereinfacht. Irgendwelche Überlieferung von dem Besuch der drei Beethoven hat sich nicht erhalten, auch ist nach dem, was man heute noch vorfinden kann, kein altes Zimmer nachweisbar, das Beethoven betreten haben mußte. Aber eines ist sicher, daß der Schauplatz des Frühstücks, das der Meister, sein Bruder und Neffe dort eingenommen haben, im allgemeinen einwandfrei nachzuweisen ist. Der untere Gasthof in Kirchberg a. Wagram ist eine richtige Beethovenstätte.

**Kirchhoffer**, Franz Chr., um 1824 Buchhalter im Großhandlungshaus Ofenheimer zu Wien. Mehrere Briefe an ihn von Beethovens Hand sind mir 1889 zugänglich gewesen und damals von mir in der (Wiener) „Neuen illustrierten Zeitung“ (Bd. II, Nr. 43) veröffentlicht worden. Sie handeln von der bevorstehenden Vollendung der IX. Symphonie, von der Versendung der großen Messe an Ries nach London und anderem: „Lassen [Sie] den Brief an Brentano, ich glaube, über Triest.“ Der Meister lädt Kirchhoffer nach Baden ein, muß also einigermaßen nahe Beziehungen zu ihm gehabt haben.

**Kirchlehner**, Franz. Musikliebender Privatmann, der dem Meister sehr ergeben war. Vermutlich ist er mit Beethoven in Nußdorf bekannt geworden. Nach Beethovens Tod war er für die Errichtung des Grabsteins auf dem Währinger Friedhof mit Erfolg tätig. Ign. Sey-

fried teilt im Anhang zu seinem oft angeführten Buch auf S. 13 folgendes mit: „Nicht mit Stillschweigen darf hier der Name eines wahren Kunstfreundes Herrn Franz Kirchlehner, Bürger[s] und Hauseigentümer[s] in Nußdorf nächst Wien — übergangen werden, der sich als wärmster Verehrer des Entschlafenen erwies, durch unermüdete Thätigkeit das Unternehmen förderte und das Deficit der benötigten Totalsumme großmüthig aus eigenen Mitteln deckte.“ — Ein Joseph Kirchlehner kommt als ausübendes Mitglied in der Gesellschaft der Musikfreunde vor (Böckh S. 357 und Frimmel, „Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen“ Bd. II).

**Klassizismus bei Beethoven.** Durch die Erziehung Beethovens, die ihn ja auch mit dem Latein, wenngleich nicht gründlich, bekannt machte, mußte ihm schon in Bonn manche auffallende Erscheinung aus dem klassischen Altertum bekannt werden. Mag auch die Erwähnung der „Muse“ in der Vorrede zu den Kurfürstensonaten von 1783 möglicherweise auf Neefes Rechnung kommen, so sind doch aus späteren Jahren, ja sogar bis in die Zeit der Todeskrankheit, so viele Anspielungen auf die klassischen Völker nachzuweisen, daß diese Seite der Beethovenschen Bildung eine gesonderte Betrachtung verdient. Der allgemein ausgebreitete Klassizismus in der Zeit Beethovens mußte ja seine Spuren auch im Leben und Wesen des Künstlers eingraben. Erlebte Beethoven in Wien doch viele höchst auffallende Ereignisse, die ihn auf die klassische Kunst hinweisen mußten. Das Christinendenkmal von Canova in der Augustinerkirche machte 1805 geradewegs Furore. Vom Theseus desselben Künstlers und dem antikisierenden Tempel mußte er jedenfalls Kenntnis nehmen. Der Bau des äußeren Burgtors von Nobile konnte ihn nicht unberührt lassen, da der Künstler durch diesen Ausgang sicher oft genug gegangen ist. So muß er auch bestimmt bei den Zaunerschen Karyatiden wiederholt vorbeigekommen sein, wenn er das Palais Fries betrat, des musikefreundlichen Grafen, bei dem er jahrelang verkehrte. Das Zaunersche Josephsdenkmal auf dem Platz vor dem Palais Fries war nun gar nicht zu übersehen. 1807 war es enthüllt worden. Um noch bei solchen auffallenden Erscheinungen zu verweilen sei daran erinnert, daß Beethoven sich den großen Stich (von Kinninger) nach Fügers „Antiochus und Stratonice“ ins Zimmer gehängt hatte, wie er 1801 an Wegeler schreibt, der ihm den Stich geliehen zu haben scheint. In demselben Brief wie die Anspielung auf den Antiochus kommt auch eine auf Plutarch vor („Notizen“ S. 26 und 37). Und wie tief beim Meister die Neigung zum klassischen Altertum, freilich in der damaligen Auffassung, gegangen war, geht aus vielen Briefstellen hervor.

Um 1807 schreibt er an Freund Gleichenstein: „Wenn Du kannst, so schicke mir Baahrd Übersetzung des Tacitus.“

Wieder 1807 in einem Brief an Camille Pleyel kommt vor unter anderem „Camillus, so hieß, wenn ich nicht irre, der Römer, der die bösen Gallier von Rom wegjagte“ (über diesen Brief vgl. Frimmel, „Neue Beethoveniana“ S. 79).

Von noch größerer Bedeutung ist es, daß Beethoven im Heiligenstädter Testament von 1802 u. a. auf die unerbittlichen Parzen anspielt. Zumeist sind es Briefstellen, wie schon angedeutet, aus denen eine anzuerkennende Vertrautheit Beethovens mit dem klassischen Altertum erhellt. In einem Brief aus dem Jahre 1809 an den Grafen Franz Brunsvik wird auf Odysseus und die Sirenen angespielt, ferner auf Herkules und Atlas, Daedalus und das Labyrinth in Briefen von 1812 an Zmeskall. Von einer „Herkules-Arbeit“ ist 1818 in einem Schreiben an Nanette Streicher die Rede. Sogar in einem Brief an den Wiener Magistrat vom Februar 1819 kommt ein Hinweis auf Plutarch vor (vgl. „Die Musik“ 1902, S. 404 und 409). Um 1820, als des Meisters Neffe im Erziehungshaus Blöchlinger untergebracht war, scheint E. Th. Hohler, der Philolog, der auch mit Blöchlinger bekannt war, noch des besonderen Beethovens Teilnahme an den Stoffen des klassischen Altertums gefördert zu haben. Auch Kannes Einfluß ist nicht zu unterschätzen. So rät Kanne dem Meister einmal, Plato in deutscher Übersetzung von Schleiermacher zu lesen (Walter Nohl, „Konv.-Hefte“ I, S. 418). Die Studien des Neffen leiteten auch oft genug aufs Altertum zurück. Als Beethoven um jene Zeit neuerlich nach einem Opernstoff suchte, hatte er sich vorab „für altgriechische und römische Stoffe“ ausgesprochen (Schindler II, S. 47f.). 1822 schrieb Beethoven an Peters, daß es ihm doch nicht vergönnt ist, „alle Tage im Olympe bei Jupiter zu Gaste zu sein...“. Daß gerade die „Coriolan“-Ouvertüre zu den schwungvollsten Werken des Meisters zählt, hängt wohl auch mit Beethovens Begeisterung fürs klassische Altertum zusammen. An „Prometheus“ sei im Vorübergehen erinnert. Dann fällt es auf, daß Schindler gegenüber der Ausdruck „Samothrazier“ gebraucht wird (1823), was nebenbei bemerkt wohl auch mit Freimaurerei zusammenhängt (Faksimile des angedeuteten Briefchens an Schindler in Hirschbachs „Repertorium“ II, S. 51, 1844). Vom jungen Bauernfeld hätte er einen Operntext „Brutus“ gewünscht (siehe oben bei: Bauernfeld). 1824 fällt eine Stelle aus einem Brief an Schott, die neben dem mittelalterlichen Knochenmann hauptsächlich antike Figuren benutzt: „Apollo und die Musen werden mich nicht dem Knochenmann überliefern lassen, denn noch so vieles bin ich ihnen schuldig und muß ich vor

meinem abgang in die Elesäischen Felder (statt elyseischen) hinterlassen“ (Th.-R. V, S. 112). Die tief eingewurzelten Namen alter Gottheiten werden auch im Jähzorn nicht vergessen. In der wutschäumenden Antwort auf Wolaneks, des Kopisten, Absage (etwa 1825), liest man: „das ist gerade, als wenn die Sau die Minerva lehren wollte“. In einem Brief an Karl Holz aus dem Jahre 1825 ist von der „Laterne des Diogenes“ die Rede (siehe M. Ungers Aufsatz in: „Die Musik“ Oktober 1923, S. 25). Die Redensart „Vale et fave“ kommt in diesem Brief und auch in früheren vor. Die Erinnerungen an klassische Schriftsteller reichen bei Beethoven bis in die letzten Lebensstage. Das „Plaudite amici, finita est comödia“ ist zwar nicht das „letzte Wort“, aber sicher eine der ganz späten Äußerungen des Künstlers. Schindler (II, S. 130, 134, 136) berichtet: „Plutarch, Homer, Plato, Aristoteles und andere derlei Gäste wurden noch auf dem Krankenlager hervorgesucht.“

Der Klassizismus Beethovens, der ja bekanntlich auch in des Meisters Tracht hereinreicht, kann nicht ebenso, wie auf seine Belesenheit und antikisierende Richtung des Denkens auch auf seine Musik angewendet oder aus ihr abgeleitet werden. Denn zu Beethovens Zeiten hatte man keine genügenden Kenntnisse von antiker Musik, um darauf einen musikalischen Klassizismus aufbauen zu können. Die Benutzung alter Tonarten kommt bei Beethoven nur ganz vereinzelt vor. Ich erinnere an das Streichquartett Op. 127 in A-Moll. Der Zusammenhang der Musik in der „Coriolan“-Ouvertüre mit der klassischen Antike ist ein ganz äußerlicher, nicht musikalischer. So auch beim „Prometheus“. Dies sei deutlich ausgesprochen.

(Andeutungen über die Beziehungen Beethovens zum allgemeinen Klassizismus finden sich in meinem „Beethoven“ in allen Auflagen, in der 6. auf S. 35. Volbachs „Beethoven“ [S. 1 ff.] geht von anderen Voraussetzungen aus. Dazu auch Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft, Juni 1907, S. 367f. — Siehe bei: Lesestoff und: Ruinen von Athen.)

**Klaviere** Beethovens. Was Beethoven an Klavierinstrumenten alles berührt und benutzt hat, läßt sich gewiß nicht vollständig nachweisen, und wir haben im besten Falle fünf gut oder leidlich beglaubigte Instrumente zur Verfügung, die dem Meister selbst oder seinen Freunden gehört haben. Verloren sind die Klaviere, auf denen er in Bonn gespielt hat, z. B. das im Vaterhaus, vielleicht noch ein Klavichord, verloren ist das Klavier, das Graf Ferd. Waldstein dem jungen Musiker geschenkt hat. (Siehe den Abschnitt: Karth.) Verschollen sind die Klaviere, auf denen er in Bonn bei mehreren Gelegen-

heiten öffentlich gespielt hat. Man hat nichts mehr erhalten von den Klavieren, auf denen er privatim Unterricht gegeben hat. Auch aus der Wiener Zeit fehlen uns die Instrumente bei Van Swieten, bei Lichnowski und vielen anderen. Ein Klavier, das Beethoven nach alter Überlieferung von der Fürstin Lichnowski zum Geschenk erhalten haben soll, ist allerdings, wie es scheint, noch vorhanden. Es dürfte das mit dem Bildnis Beethovens im Stimmstock sein, das 1892 in der großen Ausstellung für Musik und Theaterwesen öffentlich zu sehen war. Wenigstens sprechen die Überlieferungen, die sonst merklich auseinandergehen, von der Fürstin Lichnowski, die es aus Pest von der Firma S. A. Vogel an Beethoven gelangen ließ. Von Beethoven sei das fast sechsoktavige Instrument an Bernhard Feiler gelangt, der einmal „Lieblingsschüler“ Beethovens und dann wieder Klaviermacher genannt wird. Vielleicht war er beides. Er sei als Klavierlehrer in der Familie Kallay tätig gewesen. In den 1880er Jahren gehörte dieses Klavier Herrn Thomas Zach in Wien, dessen Angaben über die Vorbesitzer nicht ganz mit dem übereinstimmen, was sonst über die Geschichte dieses Instruments gedruckt worden (z. B. in „Neue freie Presse“ 6. Dezember 1924). Als neuester Besitzer wird der Großindustrielle Dr. Siegfried Strakosch genannt. Man kann begierig sein, wie sich die Herkunftsfrage noch entwickeln wird. Die Angaben darüber bis 1905 sind im II. Band S. 22f. meiner „Beethovenstudien“ zusammengestellt, wo auch die Beziehungen des Brustbildes auf dem Klavier zu den frühen Bildnisstichen vermerkt wird. Danach wäre das Klavier um 1800 an Beethoven gelangt. In jener Zeit spielte der Künstler zumeist auf Walterschen Flügeln (nach Czerny, vgl. auch Frimmel, „Beethovenstudien“ Bd. II, S. 223), gelegentlich auch auf einem von Jakesch. Später bevorzugte er die Streicherschen Klaviere.

In Beethovens eigenem Besitz war ein Flügel von den Brüdern Erard in Paris mit der Datierung 1803. Das Instrument ist von der Firma im Jahre 1803 an Beethoven als Geschenk gelangt, wie Herr Bannelier aus den Geschäftsbüchern der Firma in Paris ermittelt hat. Darüber berichtete Hanslick in der „Neuen freien Presse“ vom 15. Oktober 1875 nach der „Revue et Gazette musicale de Paris“ vom 5. und 12. September 1874. Bei Th.-R. II, S. 412f. ist die ganze Hanslicksche Notiz abgedruckt. Die Mitteilungen Johanns v. Beethoven über dieses Klavier sind unrichtig. Nur eines ist sicher, daß Johann das Instrument zum Geschenk vom Meister, nicht durch Erbschaft, erhalten hat. Dies dürfte gegen 1825 geschehen sein. (Dazu Frimmel, „Beethovenstudien“ II, S. 224f., wo die Hanslicksche Notiz noch nicht

benutzt ist.) Der Erardsche Flügel befindet sich im Museum Franciscocarolinum zu Linz a. d. Donau. (Über die Wiener Fortepianos um 1805 vgl. „Wiener Zeitung“ 1805, S. 249, 667 und 2085.)

Ein weiterer Flügel, der Beethoven gehörte, und der noch erhalten ist, kam 1818 an den Meister, und zwar als Geschenk der Firma John Broadwood & Sohn in London. Dreichöriges Instrument von nahezu 6 Oktaven mit der alten Inschrift: Beethoven (in Majuskeln), darunter der Firmentafel, den Unterschriften der Prüfer Ferd. Ries, J. B. Cramer, Ferrari und Knyvett und der Angabe, daß Thomas Broadwood in London der Geschenkgeber ist („Hoc instrumentum est Thomae Broadwood [Londini] donum propter ingenium illustrissimi Beethoven“). Thomas Broadwood war also der eigentliche Geschenkgeber. Thayer vermutet, daß Thomas Broadwood, der kurz vor 1818 die wichtigsten Städte Deutschlands besucht hatte, bei jener Gelegenheit in Wien den Meister persönlich kennen gelernt hat. Als das Klavier zur Versendung bereit war, wurde Beethoven benachrichtigt, der nun Schritte machte, um die Einfuhr einzuleiten (Th.-R. IV, S. 84ff.), und die Bewilligung erhielt, das Instrument zollfrei einzuführen. Am 3. Februar 1818 schrieb der Meister aus Wien einen Dankbrief an Thomas Broadwood mit der Überschrift: „Mon très cher ami Broadwood!“ Diese vertrauliche Anrede stützt die Vermutung, daß der Meister unseren Londoner Klavierfabrikanten persönlich kannte. Das Instrument kam über Triest auf die Wiener Hauptmaut, dann in Streichers Pianofortelager und noch im Frühling 1818 in die Mödlinger Wohnung zu Beethoven. Aus Mödling wanderte es nach Wien, dann wieder mit dem Meister auf mehrere Landaufenthalte, schließlich ins Schwarzspanierhaus in die letzte Wohnung des Meisters, aus dessen Nachlaß es der Musikalienhändler Spina erwarb. Später war es bei Franz Liszt in Weimar. Aus Liszts Nachlaß kam es an die Fürstin Sayn-Wittgenstein, deren Tochter Fürstin Marie Hohenlohe es dem Budapester Nationalmuseum schenkte. (Vgl. „The Musical News“ von 1892, Schindler II, S. 187, Th.-R. IV, S. 84f., Ludw. Nohl, „Beethoven“ 1. Aufl. III, S. 835, 838, derselbe, „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen“ S. 125 und 141, Frimmel, „Beethovenstudien“ II und die dort angegebenen Schriften, Lina Ramann, „Franz Liszt“ Bd. II, 2. Abt., S. 37.)

Als drittes Klavier aus Beethovens Besitz ist der Flügel zu nennen, den der Klavierfabrikant Konrad Graf um 1823 dem Meister zur Verfügung stellte, gewissermaßen als Leihgabe auf Lebenslänge, nicht als ausgesprochenes Geschenk. Daher beanspruchte Graf auch die Herausgabe des Instruments aus Beethovens Nachlaß. Von Graf

gelangte es zum Wiener Buchhändler Franz Wimmer, der es für seine jüngere Tochter Lotte kaufte. Diese heiratete Herrn Pfarrer Widmann in Liestal und nahm den Beethovenflügel in die Schweiz mit. 1889 wurde der Flügel vom Verein Beethovenhaus erworben, der ihn noch heute bewahrt. (Vgl. die Literatur über die Beethoven-sammlung in Bonn und die Schriften, die in meinen „Beethoven-studien“ II, S. 230ff. benutzt sind.)

Ein Klavier, auf dem Beethoven nachweislich öfter gespielt hat, ist noch in kein Museum eingedrungen, sondern noch im Besitz von Steffen v. Breunings Enkel, des Herrn Dr. Steffan v. Breuning in Wien. Die Sicherheit der Herkunft läßt nichts zu wünschen übrig.

Verhältnismäßig unsicher ist die Herkunft eines Klaviers, das sich vor kurzem noch in Mödling befand und 1922 durch Herrn Ranitzsch in Mödling der Kunsthandlung Wolfrum in Wien zum Kauf angeboten wurde. Angeblich stamme es aus dem Speerschen Haus, in welchem Beethoven 1820 gewohnt hat, doch fehlt ein bestimmter Nachweis, und man wird immer geneigt sein, eher anzunehmen, daß Beethoven ein eigenes Klavier nach Mödling mitgebracht habe — er besaß ja damals deren zwei —, als daß er sich erst in Mödling um ein fremdes Klavier umgesehen hätte. Wenn man den Künstler im Speerschen Haus am Klavier gesehen hat, was ja nach der Helfschen Überlieferung richtig ist, so war jenes Klavier sicher das seine, sei es der Erard von 1803, sei es der Broadwood von 1818, der ja schon im genannten Jahr bei Beethoven in Mödling nachweisbar ist. Und nicht zu übersehen ist der Umstand, daß die Helfsche Überlieferung nicht nur ein Klavier erwähnt, sondern auch einen auffallenden Schalldeckel darauf. Einen solchen auf einem fremden Klavier anzubringen, ist jedenfalls viel weniger wahrscheinlich, als das Anbringen am eigenen Klavier.

Was den Schalldeckel anbelangt, so mag es Erwähnung finden, daß Streicher nicht nur bemüht war, für Beethoven tonstarke Klaviere zu bauen, sondern daß er auch allerlei Versuche machte, dem Schwerhörigen die Überprüfung des Gespielten am Klavier zu ermöglichen. (Th.-R. III, S. 486, und A. Trost, „Altwiener Kalender für 1925“, Frimmel, „Beethoven und das Ehepaar Streicher“. Vgl. überdies den Brief Beethovens an Zmeskall vom November 1802, aus diesem Schreiben geht hervor, daß mehrere Klavierbauer sich bemühten, den Wünschen Beethovens entgegenzukommen. In den Gesprächsheften aus der Zeit um 1820 sind mehrere mechanische Hilfsmittel erwähnt, um dem Schwerhörigen das eigene Spiel vernehmbar zu machen, so z. B. ein Klavier mit zwei hörnerartigen Ansätzen, oder mit einer Resonanzkuppel [S. Walter Nohl, „Konv.-Hefte“ I, S. 427f.,

auch Kerst, „Erinnerungen“ II, S. 257 f.]. Streicher fragt z. B.: „Haben Sie nicht versucht auf einem aufrechten Klavier zu spielen? ich bin der Meinung, daß Sie nichts Besseres haben können. — Wir wollen es vorn zumachen und zwei Horn hineinmachen, welche gegen Ihre Ohren gerichtet sind. — Da es zu viel kostet und man nicht gut stehen kann, so wollen wir es zuerst von Holz versuchen. — Dieses Papier beweist, daß wir kein Messing nötig haben. — Aber ich glaube, daß es die Ohren mehr angreift [als] Messing, [als‘ durchstrichen]: ‚Das war ja bei Mälzls Maschin auch der Fall‘. — ich mache morgen bei mir zu Hause einen Versuch.“ — Dann später: „Wir haben eine neue Idee, diese hoffe ich, wird gut sein. — Ein Bogen, der geht bis hinten am Klavier — es kann oben und von den Seiten kein Ton heraus. Dieser Bogen wird von sehr dünnem Resonanzholz — und es hat diesen großen Vorteil, daß das Klavier ganz offen ist, und der Ton doch nicht heraus kann — wenn ich Ihnen das mache, so müßten Sie mir eben Ihr Klavier schicken . . . — Ich mache eine Probe von Pappendeckeln, denn wenn ich es von Holz mache, so muß ich Ihr Klavier haben, weil der Form von meinen Instrumenten nicht paßt. — Wenn es von Holz geht, so geht es auch von Pappendeckeln. — —“ Die Zwischenreden Beethovens sind wie in ähnlichen Fällen mehr oder weniger leicht zu erraten.

(Zur Bibliographie über Beethovens Klaviere die Angaben in Frimmel, „Beethovenstudien“ Bd. II, und „Neue Zeitschrift für Musik“ 1879, S. 511, Th.-R. VI und III passim.)

**Klavierspiel.** Die meist auffallende Leistung des jungen Beethoven war nicht die Tüchtigkeit in der Komposition, sondern das Spiel auf der Orgel und dem Klavier. Begreiflich dies. Das musikalische Schaffen, ohne daß jemand es hört, ohne daß Aufführungen des Geschaffenen geboten werden, kann ja nach außen nicht wirken, wird nur in engem Kreis verstanden und bleibt zunächst so gut wie verborgen. Daher kommt es, daß Beethovens früheste Werke mit wenigen Ausnahmen bis in die neueste Zeit unbeachtet blieben, ja Schöpfungen, wie die „Kaiserkantaten“ von 1790 ruhten nahezu ein Jahrhundert lang im Verborgenen. Dagegen machte Beethoven schon früh Aufsehen durch seine Beherrschung der Tasten. Schon früh wurde er vom Vater Johann v. Beethoven zum Klavierspiel angeleitet. Mehrere Bonner Zeitgenossen haben den Kleinen noch auf einem Schemel am Klavier während des Unterrichts stehen gesehen, gelegentlich weinend, wenn der väterliche Lehrer sehr streng war. (Dazu Th.-R. I, S. 453 nach dem Fischerschen Manuskript.) Bald kam der Knabe unter die Leitung Tobias Friedrich Pfeiffers. Der Cellist Mäurer, der 1777 nach Bonn gekommen war, erzählte: „ . . . oft, wenn Pfeiffer mit Beetho-



vens Vater in der Weinschenke bis elf oder zwölf gezechet hatte, ging er mit ihm nach Hause, wo Louis im Bette lag und schlief. Der Vater rüttelte ihn ungestüm auf; weinend sammelte sich der Knabe und ging ans Clavier, wo Pfeiffer bis zum frühen Morgen bei ihm sitzen blieb, da er das ungewöhnliche Talent desselben erkannte.“ Pfeiffer, der in demselben Hause wie Beethovens wohnte, verblieb nur ein Jahr in Bonn. Es ist überliefert, daß er auch Flöte gespielt hat und vom kleinen Ludwig auf dem Klavier vorzüglich begleitet wurde (Fischersches Manuskript).

Im Klavierspiel, auf der Orgel und wohl auch in den Anfängen der Komposition folgte nun Van der Eden als Lehrer. 1778 spielte der Knabe zu Köln in einer Akademie. Man hat keinen Bericht über sein Spiel zur Verfügung.

Von weitaus größerer Bedeutung als der Unterricht durch den Vater, durch Pfeiffer und Van der Eden muß die Unterweisung angenommen werden, die dem jungen Ludwig durch Christian Gottlob Neeffe zuteil wurde. Die Lehrbücher von Marpurg, „Kunst das Klavier zu spielen“, und K. Phil. Em. Bachs „Versuch einer wahren Art das Clavier zu spielen“ waren damals auch bei Neeffe maßgebend für die Klaviertechnik. Neeffe schloß sich eng an K. Phil. Em. Bach an, und wir haben alle Ursache, anzunehmen, daß er den Schüler Beethoven in die Art des genannten Bach am Klavier eingeführt hat. (Näheres hierzu in Frimmel, „Beethovenstudien“ II, S. 208ff., vgl. auch den Aufsatz über „Die Spielweise einiger Stellen in Beethovens Claviercompositionen“ [Frimmel] im „Musikalischen Wochenblatt“ von E. W. Fritsch [Leipzig, 18. Februar 1897], wo nach K. Ph. Em. Bachs Anweisung das Auslassen eines Anschlags vorgeschrieben wird, wenn rasch darauf dieselbe Note überquer kommt, und wenn durch den zweiten Anschlag das Aushalten des ersten gehindert würde.) Also lernte er ruhiges Spiel, ohne an den Anweisungen des älteren, steifen Klavierspiels unbedingt festzuhalten. Das Orgelspiel, das der Junge bald erlernte und regelmäßig ausübte, zwang ihn zu einem gebundenen Vortrag. Für die Unabhängigkeit der Finger an der Linken sorgte das Spiel auf Viola und Violine, das er in Bonn pflegte, ohne gerade Virtuose zu werden („Beethovenforschung“ a. a. O. S. 214). Beethovens Spiel blieb bis in die Zeit um 1808 „meisterhaft ruhig, edel und schön, ohne die geringste Grimasse“ (C. Czerny und ähnlich so J. W. Mähler). Wegeler nennt sein Spiel in der Bonner Zeit rau und hart, bis er bei Sterkel in Mergentheim vorübergehend eine weichere gefälligere Spielweise annahm. Durch Kaplan Junker wird besonders die Eigenartigkeit des Beethovenschen Spiels hervorgehoben. Bern-

hard Romberg äußerte sich Schindler gegenüber in dem Sinne, daß das Spiel nicht fein gefeilt war. „Beethoven selbst schob die Schuld seines damaligen harten Spiels auf das viele Orgelspiel“ (Schindler I, S. 11f.). Unbedingt müssen wir es uns charakteristisch und kraftvoll vorstellen. Die freien Fantasien werden als höchst bewundernswert geschildert, und so ist es denn klar, daß der musikalische Gehalt hauptsächlich den Hörer mitriß und fesselte, nicht aber die leere Technik. Appleby, der ihn 1798 belauscht hatte, berichtete über sein Spiel: „Alles in allem genommen sei Beethoven, wenn nicht der erste, doch einer der ersten und bewundernswürdigsten Klavierspieler, die er je gehört, sowohl hinsichtlich des Ausdrucks als auch der Fertigkeit“ (Th.-R. II, S. 78).

Wie schon angedeutet, war Beethoven in jener Zeit hauptsächlich als Klavierspieler bewundert, so in der letzten Bonner Zeit, wie in den ersten Wiener Jahren. Die Reisen nach Prag, nach Berlin, haben sogar etwas von Virtuosenreisen an sich, doch stehen sie hoch über den Vorführungen eingeleiteter fremder Stücke, die gewöhnlich das Virtuositentum ausmachen. In Wien war Beethoven 1792 mitten in die musikalischen Zirkel des Adels gekommen. Er spielte bei Van Swieten (dort zumeist J. Seb. Bachs „Wohltemperiertes Klavier“ aus dem Gedächtnis), beim Fürsten Lichnowski, bei Klüpfeld, bei Baron Browne in Baden und genug anderen. Leider sind nur wenige Einzelschilderungen des Spieles erhalten. So weiß z. B. Kübeck 1797 nur Allgemeines zu sagen (siehe: Kübeck). Beethoven spielte damals nicht ungern in Gesellschaften, dann aber gar nicht, wenn man ihn zwingen wollte. Wie er über Gelinek siegte, ist schon an anderer Stelle erzählt worden. Von den Wettstreiten mit Wölffl und Steibelt werden wir noch hören (siehe bei diesen Namen). Schenks Urteil ist uns durch den Abschnitt über Beethovens freie Fantasie nahegerückt worden. Aus allen Urteilen ist zu entnehmen, wie außerordentlich Beethovens Spiel auf die musikalischen Hörer wirkte. Sein geschicktes sicheres Transponieren, sein rasches Überblicken von Partituren wird hervorgehoben. Seine Mitwirkung bei großen und kleinen Konzerten wird gesucht. Öffentlich trat Beethoven in Wien zum erstenmal 1795 auf, und zwar mit einem eigenen Klavierkonzert in einer Akademie der Tonkünstlergesellschaft. Bald danach spielte er im Konzert der Signora Bolla, und so der Reihe nach bis zur Akademie mit der Aufführung der Chorfantasie, womit dann das Spiel vor der Öffentlichkeit so gut wie abgeschnitten war (vgl. Abschnitte: Akademie, Chorfantasie). Noch in der Zeit von 1804 bis 1808 spielte er in einer der aristokratischen „Unions“, die damals wöchentlich in Baden abgehalten

wurden (Th.-R. II, S. 563 nach einem Brief der Frau Therese v. Hauer, geb. Dürfeld). Bis dahin galt er als der „Riese unter den Klavierspielern“, als „Herr des Klavierspiels“ (Tomaschek). Aber da macht sich die Gehörskrankheit schon so fühlbar, daß es mit dem Klavierspiel vor der Öffentlichkeit nicht mehr geht. Eine Menge Stimmen über Beethovens Klavierspiel bis gegen jene Zeit finden sich zusammengestellt in meinen „Beethovenstudien“ (II, S. 243ff., wozu ich nun nachtrage, was Gänsbacher 1804 über Beethovens freie Fantasie notierte [siehe bei: Gänsbacher], und was 1805 Cam. Pleyel über ein Versagen der Phantasie im Konzert mitgeteilt hat [siehe bei: Pleyel].) Im ganzen wurde überall die Großartigkeit und Kraft seines Spieles anerkannt. Manche wünschten größere Deutlichkeit. Daß Beethoven bei zunehmender Taubheit immer karger mit seinem Klavierspiel wurde, kann nicht wundernehmen. Doch spielte er immerhin 1811 in Teplitz vor Varnhagen von Ense, worüber dieser ganz verzückt an Uhland berichtete (im Brief aus Prag vom 23. Dezember 1811, mitgeteilt in „Uhlands Briefwechsel“ I, S. 279, wieder abgedruckt in mehreren Zeitungen vom Februar 1922 [vgl. auch Varnhagen v. Ense, „Denkwürdigkeiten“]).

1812 spielte er noch vor Goethe in Teplitz, worüber allein schon eine ganze Literatur anzuführen wäre. Als er von der Badereise aus Böhmen zurückkehrte, besuchte er bekanntlich den Bruder Johann in Linz an der Donau. Dort fantasierte er auch bei Gelegenheit einer Gesellschaft im gräflich Dönhoffschen Hause (siehe bei: Dönhoff und: Glöckel). Im April 1814 spielte er bei Schuppanzigh Klavier im großen B-Dur-Trio. Beim Wiener Kongreß begleitete er noch dem Sänger Wild die „Adelaide“ am Klavier. Dieses Wagnis lief glücklich ab. Aber, wie Schindler sich ausdrückte, „die Elastizität der Finger“ ließ schon nach. Die Taubheit kam immer näher, und Beethoven begehrte immer stärkere, andere Instrumente als die, welche er nicht mehr recht vernahm, wenn er darauf spielte. Wir wissen schon, wie sehr sich Freund Streicher bemühte, abzuhelpen. Aber die Nachrichten von Unsicherheit im Hören und dem Finden der richtigen Tasten werden nun immer häufiger, wenn auch manche lichtere Augenblicke zu verzeichnen sind. Die völlige Ertaubung war schließlich nicht mehr zu leugnen, und so hörte denn auch das Klavierspiel allmählich auf. Der schaffende Künstler überwog den Virtuosen.

(Als Literatur über den Gegenstand ist außer den oben genannten Schriften noch anzuführen ein Versuch von Ludwig Nohl, „Beethoven als Pianist“ in der niederländischen „Cecilia“ vom 15. September 1880, ein kleines, unzureichendes Kapitel von demselben Verfasser in „Mo-

saik“ [1882, S. 266—273], Frimmel, „Beethoven als Klavierspieler“ in „Neue Beethoveniana“ [1888, S. 1—62, erweitert in „Beethovenstudien“ Bd. II], Wasielewski, „Beethoven als Klavierspieler und Dirigent“ in „Ludwig v. Beethoven“ [1888, II, S. 1—22], danach die Zeitschrift „Der Klavierlehrer“ vom 15. August 1888, H. Riemann, „Katechismus des Klavierspiels“ [1897], Friedr. Kerst, „Beethoven im eigenen Wort“ [1904, passim], Thomas San Galli, „Beethoven als Klavierpädagoge“ in „Rheinische Musik- und Theaterzeitung“ [1910, Nr. 48], Dr. Konrad Volker, „Beethoven als Klavierspieler“ in „Neue Musikzeitung“ [Stuttgart, Herbst 1914], Fritz Volbach, „Die Klaviersonaten Beethovens“ [1919] in der Einleitung, Konrad Huschke, „Beethoven als Pianist und Dirigent“ [1924], vgl. auch die Abschnitte: Appleby, Heller, Klaviere, Neefe, Streicher, Sonaten, Wild.)

**Klavierstück für Elise.** Eine leichte, oft gespielte kleine Arbeit Beethovens, die nach Angabe der Gesamtausgabe am 27. April 1810 entstanden wäre. Die „Elise“ ist noch nicht mit Sicherheit festgestellt. Sollte diese nach Em. Kastners Vermutung die Sängerin Elise Keyser sein? Warum dann ein Klavierstück und kein Lied? Vielmehr spricht die Vermutung Max Ungers an, die von diesem wohlunterrichteten, emsigen Forscher in der Zeitschrift „Die Musik“ vor kurzem veröffentlicht worden ist (1923, Februar, S. 334ff.). Unger nämlich sieht in der genannten Elise Therese Malfatti, die junge, lebhaftete Dame, die damals um 1810 von Beethoven angebetet wurde. Freilich setzt sich Unger darüber hinweg, daß die alten Besitzer des Klavierstückes ausdrücklich erklärten, dieses kleine Werk sei nicht für Therese Malfatti geschrieben. Elise sei nach Ungers Vermutung verlesen für Therese. Wenn man sich daran erinnert, daß noch viel ärgere Verlesungen nachweisbar sind, wie z. B. Lamperl statt Ramperl, Beyer statt Reger usw., wird man geneigt sein, Ungers Vermutung für sehr annehmbar zu halten. — Eine Skizze zum Klavierstück „Für Elise“ befindet sich im Beethovenhaus zu Bonn. Über die Datierung vgl. auch Nottebohm, „Zweite Beethoveniana“ S. 526 (siehe bei: Keyser und: Malfatti).

**Kleidung.** Eine Reihe von Nachrichten und Bildnissen gibt einigen Aufschluß über das Äußerliche, das es am Meister zu beschreiben gibt. Für diesen war die Kleidung von geringer Bedeutung, und nur der gesellschaftliche Zwang ließ ihr einiges Gewicht zugestehen. In seiner besten Zeit besuchte er die auserlesenen Gesellschaften und Konzerte in feinsten Kleidern, wogegen er sonst nicht selten sein Äußeres vernachlässigte. Gewohnheiten solcher Art zeigten sich schon in der Jugend. Aus den Fischerschen Nachrichten erfährt man, daß der

Halbwüchsige zumeist „schmutzig“ ausgesehen hätte. Wenn er aber als Hofmusiker aufzutreten hatte, sah er sauber und stattlich aus in dem seegrünen Frack, den kurzen Beinkleidern mit Schnallen und den weißen oder schwarzen Seidenstrümpfen. Weißseidene geblünte Weste mit Klapptaschen. Schuhe mit schwarzen Schleifen. Zöpfchenfrisur des Rokoko. Degen mit silberner Koppel und „ein Klackhut unterm linken Arm“. In der Wiener Zeit seit dem Herbst 1792 scheint er anfangs dieselben Gegensätze vertreten zu haben, weil in seinen Notizen noch vorkommen: „Perückenmacher“, ... „schwarze seidene Strümpfe“, aber auch „Stiefel“. — Und schon aus seiner frühen Wiener Zeit erzählte Frau Bernhard-Kissow davon, wie er bei Klüpfeld dadurch aufgefallen sei, daß er nicht mehr gepudert und mit Perücke erschien, sondern in der freieren überrheinischen Mode, ja fast nachlässig gekleidet zu kommen pflegte. Auch Kübeck (siehe dort) vermißt das gepuderte Haar. Bald danach schildert ihn der kleine Czerny als eine Art Robinson Krusoe mit einem offenbar eng anliegenden Anzug aus langhaarigem Stoff. Eine „Hasenhaar gestrickte“ Weste findet im ersten Brief an Eleonore v. Breuning bestimmte Erwähnung. Zu Hause liebte er den Schlafrock, in welchem er sogar der Gräfin Babette Keglevich Unterricht erteilte (siehe bei: Keglevich). Noch in der Zeit um 1816 ist von einem geblünten Zeugschlafrock die Rede. Ein ähnliches Kleidungsstück wird noch aus der Zeit der letzten Krankheit erwähnt. Die häusliche Bekleidung scheint gewöhnlich vernachlässigt, ja unsauber und so unordentlich gewesen zu sein, wie die ganze Häuslichkeit überhaupt. Die Überlieferungen Seyff und Demel betonen diese Umstände besonders. Auf den frühen Bildnissen nach Stainhauser, Horneman und Mähler erscheint er modisch gekleidet mit der weißen Halsbinde, die bis ans Kinn reicht und vorn mehr oder weniger kunstvoll geknüpft ist. Auf den Bildnissen von Neugaß kehrt wohl die weiße Binde wieder, doch kommt im ganzen mehr eine stutzerhafte Äußerlichkeit zum Ausdruck. Das Bildnis aus der Familie Brunsvik zeigt über die helle Weste schief herabreichend eine dünne Doppelkette, die jedenfalls zu einer Lorgnette gehörte. Von einer solchen ist späterhin die Rede. Schindler erzählt vom Februar 1824: „man sah ihn (nämlich Beethoven) wieder durch die Straßen schlendern und mit seinem am schwarzen Bändchen hangenden ‚Stecker‘ die schönen Auslagekästen belorgnettieren“ (II, S. 56). Aus dem Jahre 1804 oder 1805 weiß man durch den jugendlichen Grillparzer, der den Meister in einer Abendgesellschaft bei Sonnleithner getroffen hatte, daß Beethoven „gegen seine spätere Gewohnheit höchst elegant gekleidet“ war. Er trug Brillen, „was ich mir darum

so gut merkte, weil er in späterer Zeit sich dieser Hilfsmittel eines kurzen Gesichtes nicht mehr bediente“ (Grillparzers „Sämtliche Werke“ Bd. VII, S. 109ff.). Bis mindestens 1817, wohl auch noch später, trug Beethoven häufig Brillen.

Stutzermäßig sieht der Meister auch aus auf dem Brustbild, das Ludwig Schnorr v. Karolsfeld gezeichnet hat (um 1808). Die Halsbinde bis ans Kinn kehrt wieder an der Franz Kleinschen Büste von 1812, die übrigens im Gegensatz zu den früheren Bildnissen einen Rock erkennen läßt, der bis an den Hals geschlossen ist und zwei Reihen Knöpfe hat. Blasius Höfel stellt den Meister dann 1814 wieder so dar, daß man bis zur halben Brust herunter das helle Gilet zu sehen bekommt. Auf den Mählerschen Bildnissen läßt die Halsbinde oben den Hemdkragen hervorragen. Das Heckelsche Porträt zeigt etwas wie „Vatermörder“, also Krägen, die seitlich an den Wangen emporstehen. Ähnliche Halsbekleidungen in Waldmüllers Beethovenbildnis und auf den Zeichnungen von Dietrich und Decker. Im Schimonschen Bildnis ein bescheidener Umlegkragen, ein breiterer sogenannter Schillerkragen auf dem Stiellerschen Brustbild. Bei Del Rios bemerkte man 1816, als Beethoven den Überrock anzog, ein Loch am Ellenbogen, offenbar im Anzug. Für die späteren Lebensjahre ist jedenfalls zu beachten, was Schindler (II, S. 294) sagt, nämlich, daß Beethoven „es bis in seine letzten Lebenstage liebte, nach Umständen sorgfältige Toilette zu machen, in welcher stets harmonische Übereinstimmung zu finden gewesen“. Ich vermute, daß der vorzügliche Schneider Lind, den Beethoven beschäftigte, für die Harmonie gesorgt haben wird. Schindler fährt fort: „Ein Frack von feinem blauen Tuche (die bevorzugte Farbe in jener Zeit) mit metallenen Knöpfen kleidete ihn vorzüglich. Ein solcher nebst einem anderen von dunkelgrünem Tuche fehlte in seinem Schranke niemals. Zur Sommerszeit sah man ihn bei guter Witterung stets mit weißen Pantalons, Schuhen und weißen Strümpfen (Mode der Zeit). Weste und Halsbinde waren in jeder Jahreszeit weiß und zeichneten sich bei ihm selbst an Wochentagen durch musterhafte Reinlichkeit aus.“ Schindler sieht hier durch rosige Brillen. Wir haben schon sehr beachtenswerte Stimmen vernommen, welche die Sorgsamkeit im Anzug nicht so hervorheben, wie Schindler. 1818 sagt z. B. der Maler Klöber: „Seine Kleidung bestand in einem lichtblauen Frack mit gelben Knöpfen, weißer Weste und Halsbinde, wie man sich damals trug, doch alles bei ihm sehr negligiert.“ Dieser Zusatz sei beachtet. Klöber teilt überdies mit, daß Beethoven damals einen breitkrämpigen grauen Filzhut trug. In anderen Quellen ist auch von Strohhüten die Rede, ferner von Zylinderhüten. Diese waren

entweder niedrig, so auf dem Weidnerschen Figürchen, oder hoch nach oben schon ausgebauscht und hinten verbogen, wie es durch Breuning überliefert und auf den kleinen Bildnissen zu sehen ist. Die sonderbare Zusammenstellung in der Kleidung, in der Beethoven einmal zu Blöchlinger ins Erziehungshaus gegangen war, erregte den Spott der Zöglinge. In der berühmten Akademie vom Mai 1824 trug Beethoven einen grünen oder schwarzen Frack (vgl. Chantavoine im „Bulletin français de la Société Internationale musicale“ vom Juni 1909). Von modisch sauberer Kleidung erfährt man dann wieder aus dem Sommer 1824, als Stumpff aus London den Meister in Baden besuchte (vgl. Th.-R. V, S. 129).

(Viele der oben gebotenen Mitteilungen sind mit Angabe der Quellen schon benutzt im I. Bd. meiner „Beethovenstudien“. Einiges wurde beigefügt. Siehe auch Frimmel, „Beethoven im zeitgenössischen Bildnis“ an mehreren Stellen, ferner die Abschnitte: Äußere Erscheinung, Bildnisse, Kurzsichtigkeit, Lind.)

**Klein**, Franz (geb. in Wien um 1778, vielleicht schon 1777, gest. zu Wien 30. Oktober 1840). Bildhauer und Anatom, der 1812 bei Streichers in Wien die Maske des lebenden Beethoven formte und danach eine lebensgroße Büste modellierte. Das Abnehmen einer Gipsmaske vom Lebenden ist eine etwas langwierige Sache. Denn das Modell muß liegen, Röhren zum Atmen in den Nasenlöchern stecken haben, eingeölt werden und ruhig aushalten, bis der aufgequollene Gipsbrei genügend erhärtet ist, um abgenommen werden zu können. Beethoven fürchtete, unter der lästigen Ummauerung des Gesichtes zu ersticken und riß die erste Abgipsung herunter. Erst der zweite Versuch gelang. Damit ist uns das kostbarste Bildnis Beethovens gegeben, das getreueste, und zwar aus der besten Zeit des Tonkünstlers. Die Entstehung der Maske wurde mir vor Jahren von der Schwiegertochter Andreas Streichers nach der noch lebendigen Überlieferung in der Familie erzählt (dazu Kabdebos „Kunstchronik“ vom Mai 1880). Die Gipsmaske, die damals erzielt wurde, gelangte zum Bildhauer Dietrich, der sie nur oberflächlich benutzte beim Modellieren seiner Beethovenbüsten. Ich vermute, daß er sie von Streichers ausgeliehen oder zum Geschenk erhalten hat. Aus Dietrichs Nachlaß gelangte die Maske an die Wiener Bildhauersozietät, und von dieser erhielt sie der berühmte Wiener Plastiker Professor Kaspar Zumbusch, als er das Beethovenmonument schuf. (Mündliche Mitteilung des genannten Professors aus der Zeit gegen 1880, als Zumbusch alles noch in frischem Gedächtnis hatte. Aus der Form, die damals bei Zumbusch vorhanden war, ist die Maske gegossen, die für die Abbildungen in meinen Arbeiten

vorgelegen hat. Ich besitze noch heute den vorzüglichen Abguß aus der zuverlässigen Form.) Die Jahreszahlen zu Fr. Klein sind dem „Alt-Wiener Kalender“ von A. Trost für 1925 entnommen, der das Totenprotokoll benutzte. Klein war 63 Jahre alt, als er 1840 starb.

(Über die Bedeutung der Maske und Büste vgl. Frimmel, „Beethovenstudien“ I, und denselben in „Beethoven im zeitgenössischen Bildnis“.)

**Klein, Heinrich** (starb hochbetagt 1831). Er war ein angesehener, bedeutender Musiker in Preßburg und stand jahrelang mit Beethoven in Verbindung. Unser Meister hat ihn einmal in Preßburg besucht, und Klein kam gelegentlich zu Beethoven nach Wien. Im Gesprächsheft 33 auf Blatt 46b aus der Zeit von 1819 auf 20 findet sich Olivas Eintragung: „Der Professor Klein aus Preßburg war zweimal bei Ihnen, er wünscht Ihre große Sonate zu haben und kommt bald wieder hierher.“ Von Beethovens Besuch bei Klein in Preßburg meldet eine Überlieferung des Kontrabassisten Sebastiani, die durch den Preßburger höchst gewissenhaften Stadtarchivar J. B. Batka festgehalten und 1899 im „Festblatt zum Empfange des deutschösterreichischen Verbandes für Binnenschiffahrt“ in Preßburg mit einigen Worten erwähnt ist (S. 7). Dazu auch ein Brief Batkas von 1900. Näheres über die Glaubwürdigkeit der Überlieferung im II. Bd. meiner „Beethovenstudien“ S. 33ff. Dort ist auch auf eine Erwähnung H. Kleins bei Fétis hingewiesen. Die Stelle aus dem Gesprächsheft aus W. Nohl, „Konv.-Hefte“ I, S. 169. (Siehe auch bei: Marschner und: Halm.)

**Kleinheinz, Franz Xaver** (geb. gegen 1772 zu Mindelheim in Schwaben, gest. vermutlich 1832 zu Pest). Musiker von Begabung, doch ohne die obersten Stufen zu erreichen. Kam 1799 oder 1800 nach Wien, wo er bald ein beliebter Klavierlehrer wurde. Mit Beethoven kam er oft in Berührung im Brunsvikschen Kreise, wo man ihn als Lehrer sogar höher schätzte als selbst Beethoven. Er unterrichtete Therese Brunsvik, auch Giulietta Guicciardi. Einige Beethovensche Werke wurden von ihm für Klavier und Begleitung eingerichtet. (Dazu Beethovens Brief an Breitkopf & Härtel vom 21. Mai 1803, Oskar v. Hases „Gedenkschrift“ I, S. 166, 1917.) Durch Brunsviks kam Kleinheinz nach Ungarn und mitten unter den dortigen Adel, was aus vielen Widmungen seiner Werke hervorgeht. Auch der Comtesse Guicciardi ist eine Sonate von Kleinheinz gewidmet. Schon 1810 war er in Pest ansässig, wo er als Kapellmeister wirkte. (Ad. Sandberger hat ihm eine kleine Sonderstudie gewidmet in „Beethovenaufsätze“ [1924], S. 226ff., der auch die alten Musiklexika ausnützte. Überdies



Eitner Bd. V, und A. d. Hevesi, „Les petites amies de Beethoven“, La Mara, „Beethoven und die Brunsviks“.)

**Klemmer.** Einer der Bonner Freunde Beethovens, der sich am 1. November 1792 in das Stammbuch eintrug, das dem scheidenden jungen Meister vom Kreise der Babette Koch mitgegeben wurde (Nottebohm, „Beethoveniana“ I, S. 144, Th.-R. I).

**Klippel,** Michael (geb. vermutlich 1819, gest. 1907), Weinbauer in Nußdorf. Bei seinem Tod wurde er als der letzte bezeichnet, der Beethöven noch gesehen hätte („Neues Wiener Tagblatt“ 26. und 27. April 1907, in vielen anderen Zeitungen nachgedruckt). Die Erinnerungen des 88jährigen, der Beethoven oft und lange beim Fischen an der Donau beobachtet haben will — auch hätte er ihn beim Schreiben am Bach gesehen —, sind mit größter Vorsicht aufzunehmen. Die einfache Tatsache, daß man die „Erinnerungen“, die man einem kleinen Kinde nicht zumuten kann und von Klippels Geburt ca. 1819 um fünf bis sechs Jahre heraufücken muß, also bis etwa 1825 und später, genügt allein, die Sache verdächtig zu machen. Überdies wollte Klippel den Mann, der am Bache schrieb, für einen Schriftsteller nehmen. Klippel hat ohne Zweifel oft Gehörtes über Beethoven in Nußdorf und Heiligenstadt mit der Zeit in seinem Alter für eigene Erinnerungen angesehen, die begreiflicherweise ein wohl unbrauchbares Gemisch von fremden Erzählungen, vielleicht von fremden Erinnerungen darstellen. Vielleicht hat ein älterer Nußdorfer Zeitgenosse Klippels den Meister wirklich beim Fischen gesehen. Denn es ist wahrscheinlich, daß der große Ichthyophage Beethoven, der bekannte Fischliebhaber, wenigstens Versuche gemacht hat, sich die Lieblingsspeise selbst einzufangen. Aber an Geduld und Ausdauer wird es ihm gewiß gefehlt haben. In einem Gesprächsbuch von 1819 (W. Nohl, „Konversationshefte“ Bd. I, S. 138) heißt es: „Hochbergs Manufactur in der Rossau Servitengasse Nr. 89 sind alle Gattungen zum Fischfang gebräuchlicher Maschinen zu haben, gans [NB. ganz] N[atur?]jäger auf den lichtensteinischen Bergen bleiben.“ Die ganze Stelle scheint sich auf eine beabsichtigte Selbstversorgung mit Fischen und Wild zu beziehen. Mit den Lichtensteinschen Bergen kann Beethoven 1819 nur die Höhen bei Mödling gemeint haben. — Nun war aber Klippel 1819 vielleicht noch nicht geboren. Von einem nächtlichen Verweilen Beethovens im Fischerhaus bei Nußdorf ist übrigens bestimmte Kunde erhalten (Kerst, „Erinnerungen“ II, S. 296). Kuffner erinnerte den Freund Beethoven gesprächsweise an eine Mondnacht im Fischerhaus zu Nußdorf (siehe bei: Nußdorf und: Essen und Trinken).

**Klöber,** August Karl Friedrich (geb. in Breslau 1793, gest. zu Berlin

1864). Maler, aber erst seit 1810, ausgebildet an der Berliner Akademie. 1813 Freiwilliger bei den Gardejägern und an mehreren Kämpfen während der Freiheitskriege beteiligt. Nach dem Kriege setzte er seine Studien in Wien fort, wo er unter anderem im Belvedere kopierte. Naglers Lexikon spricht von einer Kopie nach Correggios Jo. Auch malte er Grillparzer in Wien. 1818 war er sicher dort, und es war 1818, daß er auch Beethoven porträtierte, zeichnete und malte. 1820 erhielt er dann große Aufträge durch Schinkel in Berlin. Von 1821 bis 1828 lebte er in Italien. 1829 wurde er Professor an der Berliner Akademie. Damit sind wir nun schon über Beethovens Lebenszeit hinaus. Der Maler war in der Zeit um 1818 und sicher in jenem Jahre in Wien. Er versuchte es, sich dem weltberühmten Tonmeister zu nähern, um dessen Bildnis zu malen. So viel Glück er damit hatte, daß ihm Beethoven Sitzungen gewährte, so viel Unglück hatte er mit dem großen Gemälde, das bald verschollen war. Es ist in Mödling 1818 begonnen und wurde schon in jenem Jahre beschrieben, und zwar in der „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur und Mode“ (S. 1134). Die damalige Notiz lautet: „Wien. H[err] Klöber aus Breslau hat in der letzten Zeit das Bildnis unseres großen Meisters der Töne Ludwig van Beethoven in Öhl vollendet. Nicht bloß dessen äußere Umrisse und Züge wußte dieser ausgezeichnete Künstler treu aufzufassen und darzustellen, sondern er brachte zugleich auch die höhere Ähnlichkeit, die geistige Physiognomie des genialen Mannes wahr und glücklich zur Anschauung. In der Nähe des schön gelegenen Mödlings, wo Beethoven seinen diesjährigen Sommeraufenthalt gewählt hatte, in der freyen Natur von den Bergen der herrlichen Brühl umgeben in dem höchsten Augenblicke künstlerischer Thätigkeit, im Produzieren erscheint hier der gewaltige Meister, den Blick voll heiligen Ernstes zu jenen Regionen erhoben, von wannen er die himmlischen Zaubertöne herniederlockt zur Wonne der erstaunten Hörer. Die Linke hält ein Notenbuch, die Rechte hat fest und kräftig den Griffel gefaßt, die Eingebung des Genius für die Ewigkeit hinzuzzeichnen. Der Wind spielt in den nachlässigen Locken des unbedeckten Hauptes. Seitwärts unter einem Baume lagert ein Knabe, Beethovens Neffe, dessen Hut neben sich.“ Weder das Gemälde selbst, noch eine Nachbildung sind bisher aufgefunden worden. Der Kopf aber, es ist doch wohl der, der im Gemälde dargestellt war, ist uns in zwei Zeichnungen erhalten, von denen die in der Musikverlagsfirma C. F. Peters jedenfalls den Vorzug verdient. Ein anderes Exemplar, ehemals bei Dr. E. Prieger, schien mir eine spätere Entstehung zu verraten. Die große Lithographie trägt mit oder ohne Recht das Datum 1817. Darüber

berichtete ich in „Beethovenstudien“ Bd. I, S. 70—79, die auch eine eingehende Kritik des Klöberschen Beethovenkopfes geben, und in „Beethoven im zeitgenössischen Bildnis“ S. 35ff. Gelungen ist an Klöbers Bild nur Kinn, Mund und die Tracht der Haare. Im übrigen lassen sich bedeutende zeichnerische Mißgriffe feststellen. Von Wert sind aber Klöbers Mitteilungen über Beethoven und die Besuche Klöbers in Mödling 1818, die 1864 in den „Miscellen“ der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ S. 324f. veröffentlicht sind. Ludwig Nohl hat davon Gebrauch gemacht im Buche „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen“, desgleichen Kalischer in der Sonntagsbeilage der „Vossischen Zeitung“ vom 24. Februar 1889, ferner Frimmel in der Beilage der „Allgemeinen Zeitung“ (München, 14. März 1895). — Zu Klöber auch die Künstlerlexika, einschließlich Böttcher, „Meisterwerke des 19. Jahrhunderts“, und die Literatur, die in meinen „Beethovenstudien“ Bd. I benutzt und genannt ist. Siehe auch Kerst in den „Erinnerungen“. (Vgl. ferner Frimmel, „Beethovenforschung“ 8. Heft, und die Schriften, die dort genannt sind. — Siehe auch bei: Äußere Erscheinung, Bildnisse, Kleidung.)

**Klüpfeld** (auch Klüpfell und Klüpfel) war russisch kaiserlicher Hofrat und Gesandtschaftssekretär des Fürsten Rasumowsky. Beethoven verkehrte dort in der Zeit gegen 1800.

In den Notizen, die Ludwig Nohl noch von Frau Kissow-Bernhard erfragt hat, kommt er als Klüpfell vor. Im Hof- und Staatsschematismus der 1790er Jahre steht wieder „Herr von Klüpfel“. 1793 wohnte er in der Rauhensteingasse im „Gerlischen Hause“ (also in einem Hause, das Baumeister Gerl gebaut hatte). 1797 war seine Wohnung „Wollzeil 915“. Nun wird aber der Mann bei Wassiltschikoff „Les Rasumowsky“ jedesmal Klüpfeld genannt (Bd. II, 1. Abteilung S. 127, 380, 404, 3. Abteilung S. 110, 112, 117, 122, 4. Abteilung S. 196 in einem Brief von 1795). Deshalb habe ich mich für die Schreibung Klüpfeld entschieden, indem ich bei anderen Versionen einfach eine schwer leserliche Unterschrift als Quelle annehme, auch im Hof- und Staatsschematismus, der über den Ausländer nicht ebenso genau unterrichtet zu sein brauchte, wie über einheimische Beamte. (Siehe auch bei: Bernhard.)

**Koch**, Witwe und deren Töchter Barbara und Marianne. Die Mutter Koch betrieb ein vornehmes Wirtsgeschäft im sogenannten Zehrgarten am Markt zu Bonn in den Jahren um 1790. Wegeler („Notizen“ S. 58f.) nennt viele der Persönlichkeiten, welche dort verkehrten. „Nicht nur jüngere Künstler, wie Beethoven, die beiden Romberg, Reicha, die Zwillingbrüder Kügelgen usw.“, überdies „geistreiche

Männer von jedem Stand und Alter, wie Doktor Crevelt, der Hausgenosse, der früh verstorbene Professor Velten, der nachherige Staatsrath Fischenich, Dereser, der nachherige Bischof Wrede, die Privatsecretaire des Kurfürsten Heckel und Floret, der Privatsecretaire des Oesterreichischen Gesandten, Malchus, der nachherige Holländische Staatsrath von Keverberg, der Hofrath von Bourscheidt, Christoph von Breuning und viele andere“. Wegelers Aufzählung zielt hauptsächlich darauf hin, die Gesellschaft zu zeichnen, in der sich die eine Tochter der Witwe Koch, Barbara, eine anerkannte Schönheit, bewegte, die von Wegeler selbst und wohl von Beethoven höchlich verehrt wurde. Derselbe Berichterstatte sagt von ihr: „Barbara Koch aus Bonn, nachherige Gräfin Belderbusch, eine vertraute Freundin der E[leonore] v. Breuning, eine Dame, welche von allen Personen weiblichen Geschlechts, die ich in einem ziemlich bewegten Leben bis zum hohen Alter hinaus kennen lernte, dem Ideal eines vollkommenen Frauenzimmers am nächsten stand. Und dieser Ausspruch wird von Allen bestätigt, die das Glück hatten, ihr nahe zu stehen.“ Sie heiratete später nach langer Bekanntschaft den Grafen Anton v. Belderbusch, Neffen des Ministers gleichen Namens, 1802. Von einer Zuneigung zu Beethoven ist eigentlich nichts bekannt, und man weiß nur sicher, daß der junge Meister mit den Kochs freundschaftlich verbunden war. Mutter Koch schrieb sich noch am 1. November 1792 „am Abend unseres Abschiedes“ in Beethovens Stammbuch ein, und zwar als „Ihre wahre Freundin Wittib Koch“. Schon am 24. Oktober jenes Jahres, in welchem Beethoven von Bonn Abschied nahm, hatte Marianne Koch sich ins Stammbuch eingeschrieben. Aber gerade Barbara fehlt darin. Ein „Freund Koch“, der in demselben Büchlein vorkommt, gehörte sicher derselben Familie an und gilt vorläufig als Sohn der Wittib. Eines ist sicher, daß Beethoven bei Kochs in einem durchaus „intelligenten“ Kreise verkehrt hat. Auf eine gewisse Zuneigung zu Barbara Koch läßt es wohl schließen, daß Beethoven 1793 aus Wien an Eleonore v. Breuning unter anderem schreibt: „Sollten Sie die B. Koch sehen, so bitte ich Sie, ihr zu sagen, daß es nicht schön sei von ihr, mir gar nicht einmal zu schreiben. Ich habe doch zweimal geschrieben; an Malchus schrieb ich dreimal und — keine Antwort.“ (Wegeler, „Notizen“ S. 56, Th.-R. II und die Briefsammlungen.)

**Koch**, Willibald, Franziskanerbruder in Bonn. (Siehe bei: Musikalische Erziehung.)

**Köferle**, Josef. Zu Beethovens Zeiten Beamter im Finanzarchiv. Daneben Schönggeist, eine Zeitlang im Erziehungshaus Blöchlinger tätig als Lehrer. Jedenfalls unterrichtete er auch den Neffen des

Meisters, Karl, der vom 22. Juni 1819 bis Ende August 1823 in jenem Institut erzogen wurde. Wie mir der Enkel mütterlicherseits des genannten Herrn Köferle, Herr Schulrat Johann Schwetz aus Baden, gütigst mitteilte, fand er bei Blöchlinger einen Nebenverdienst dadurch, daß er gewöhnlich [jedenfalls wenn Ausgang gestattet war] den Neffen zum Onkel und wieder zurück zu geleiten hatte, „was im Auftrage des Institutsinhabers geschah“. Titel und Amt wurden nicht angegeben, doch schrieb der Enkel, daß Köferle amtlich den jeweiligen Börsenkommissar zur Börse begleiten mußte. Dadurch wird ein unvollständiger Brief erklärlich, der von Bankaktien, vom Oberbuchhalter der Nationalbank Salzmänn handelt. Dieses Schreiben, das um 1820 anzusetzen ist, befand sich vor einigen Jahren bei Herrn Dr. Ignaz Schwarz in Wien und wurde durch mich in der „Neuen freien Presse“ (Wien 4. Mai 1918) veröffentlicht. Der Kopf des Schreibens fehlt, doch klärt eine Nachschrift von der Hand des Neffen über die Person des Empfängers auf. Sie lautet: „Lieber Herr v. Köferle! Mein guter Onkel hat Ihnen schon geschrieben, daß er Sie Sonntag erwartet, und ich schreibe Ihnen daher nur eilig, daß ich Sie, was Sie schon wissen werden, auch mit vieler Freude erwarte. Den Brief an Salzmänn geben Sie nur gefälligst ab, wenn Sie es nöthig finden. Ihr C[arl] v[an] B[eethoven].“

Daß er mit dem adelbezeichnenden Wörtchen „von“ versehen wird, ist natürlich nur der bekannte altwiener Mißbrauch. Nach der Mitteilung des Enkels Schwetz, der den alten Köferle oft um Beethoven gefragt hat, war dieser Lehrer des Neffen sehr langlebig. Ob die Institutsinhaberin Louise Köferle, die bei Schmidl in „Wien und seine nächsten Umgebungen“ (1852) S. 123 genannt wird, mit Josef Köferle verwandt war, ist noch nicht ermittelt. Vielleicht war es die Witwe. Eine Erwähnung Köferles in Th.-R. IV, S. 192f. ist unsicher. Der Brief Beethovens an Köferle ist unter anderem nachgedruckt in „Hamburger Correspondent“ vom 7. Mai 1918. (Siehe auch: Salzmänn.)

„Königin der Nacht“. So nannte Beethoven seine Schwägerin Johanna in der Zeit, bald nachdem sie Witwe geworden war und in Anspielung auf die Figur in der „Zauberflöte“ und auf das Nachtleben der Schwägerin. Diese Benennung wurde von ihm, so scheint es, zuerst bei Del Rios gebraucht und kommt in Briefen an den Institutsvorsteher vor. (Siehe bei: Schwägerin.)

Körner, Karl Theodor (geb. Dresden 1791, gefallen 26. August 1813 in einem Dorfe unweit Gadebusch). Der berühmte Dichter und Freiheitsheld, auch Musiker und Musikfreund. Spielte Violine, Gitarre und Zither. Die Bekanntschaft mit Beethoven muß in die Zeit fallen, als er 1811 nach Wien gekommen und dort rasch beliebt geworden

war. Er muß irgendwie davon vernommen haben, daß Beethoven wieder eine Oper schreiben wolle, und sandte diesem Texte, und zwar läßt sich vermuten „Der Kampf mit dem Drachen“ oder „Die Bergknappen“ und danach noch den „Odysseus“. Karoline Pichlers „Denkwürdigkeiten“, Castellis „Memoiren“ und Spohrs „Selbstbiographie“ handeln von Körners Wiener Aufenthalt, der im August 1811 begann. In welchem Musikkreise er mit Beethoven in Berührung kam, ist noch nicht ermittelt, obwohl es Persönlichkeiten genug gäbe, die ebenso mit Körner, wie mit Beethoven befreundet waren. Man denkt wohl in erster Linie an den Freund Körners, Andreas Streicher. Dieser war einer der Anreger zur Monstreproduktion des Händelschen „Alexanderfestes“, bei dem Körner im Baß mitsang. Beethoven ließ die Operntexte eine Zeitlang bei sich ruhen und antwortete am 21. April 1812, sich entschuldigend, daß er kränklichkeitshalber sich noch nicht über Körners Oper erklären konnte. Er bittet um eine Unterredung „übermorgen Vor mittags“, „und wir werden uns zusammen über ihre Oper bereden, und auch über eine andere die ich wünschte, daß Sie für mich schrieben ...“. 1813 schrieb er mit Bezug auf diese Angelegenheit: „Für Beethoven bin ich um Ulysses Wiederkehr angesprochen worden.“ Bald danach zog Körner nach Deutschland zurück, um sich an den Freiheitskämpfen zu beteiligen. Eine feindliche Kugel machte dem Leben des Helden und damit allen Arbeiten für Beethoven ein plötzliches Ende. Ludwig Nohl berichtet, daß der Brief Beethovens vom April 1812 — es ist der einzige, der sich erhalten hat — sich in Körners Brieftasche vorfand, als der Mutige im Gefecht gefallen war.

(Die Literatur über Körner ist ziemlich ausgedehnt und verzweigt und wird an dieser Stelle nicht im einzelnen aufgezählt. Zusammenfassend A. Chr. Kalischer in „Beethoven und Wien“ S. 131 ff. Toni Adamberger wurde Körners Braut, wie dies schon im Abschnitt Adamberger mitgeteilt ist. Viele Bildnisse und Urkunden zu Körner im Peschelschen Körnermuseum zu Dresden.)

**Konzerte.** Beethoven ist sehr rasch zu jener künstlerischen Höhe aufgestiegen, in der es ihm möglich war, eigene Konzerte zu schaffen und vorzutragen. Begreiflicherweise hatte bei diesem jungen Künstler das Klavier den Vortritt. Als früheste Leistung dieser Art, die bisher bekannt geworden ist, kann das Klavierkonzert in Es-Dur ohne Werkzahl angesehen werden, das aus Dr. Prieigers Besitz in die Berliner Bibliothek gelangt ist zusammen mit anderem aus der großen Artariaschen Sammlung. Nur eine Abschrift hat sich erhalten mit der Aufschrift „un Concert pour le Clavecin ou Fortepiano composé par Louis van Beethoven âgé de douze ans“. Zieht man in Rechnung, daß der junge Meister

durch den Vater immer um mindestens 2 Jahre jünger angegeben wurde, so wird man dieses Klavierkonzert etwa 1784 entstanden annehmen können. Thayer hat es schon gekannt und im „Chronologischen Verzeichnis“ als Nr. 7 angeführt. In neuerer Zeit hat Guido Adler dieses Werk im Supplementband der „Breitkopf & Härtelschen Gesamtausgabe“ veröffentlicht (Serie 25, Nr. 310) und in der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft“ (1888) besprochen. In einem Bericht über das Personal der Bonner Hofmusik aus dem Jahre 1791, den Thayer benutzt hat, heißt es: „Klavierkonzerte spielt Herr v. Beethoven.“ Thayer vermutet, daß das Klavierkonzert in Es schon 1784 von Beethoven gespielt worden sei, um sich beim neuen Kurfürsten einzuführen (Th.-R. I, S. 168ff., mit einer Ergänzung zur Gesamtausgabe — Zwei Takte).

Als weiteres Klavierkonzert aus der Jugendzeit ist das nicht ganz erhaltene oder nicht ganz vollendete in D-Dur zu nennen. Es ist veröffentlicht durch G. Adler in der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft“ von 1888 (S. 451f.) und hat auch in den Ergänzungsband der Gesamtausgabe Eingang gefunden (Serie 25, Nr. 311, dazu Th.-R. I, S. 315f. — Selbstverständlich ist auch für die folgenden Konzerte die Gesamtausgabe einzusehen).

Aus der Jugendzeit ist auch bekannt geworden das Bruchstück eines Konzertes für die Violine. Man vermutet, daß der Rest verloren gegangen ist. Josef Hellmesberger hat es ergänzt und darin leider in Wiedergabe des Erhaltenen etwas willkürlich gehaust. (Wien, Friedrich Schreiber, vormalis Spina. Dazu Th.-R. I, S. 317.)

In der Wiener Zeit entstanden dann die allbekannten fünf Klavierkonzerte, und zwar alle in den Jahren bis 1808. Das erste dieser Konzerte, das in C-Dur als Op. 15 bei Mollo & Co. erschienen, ist der Fürstin Odeschalchi gewidmet (siehe bei: Keglevich). Es bekundet einen mächtigen Fortschritt gegen die Werke ähnlicher Art aus der Bonner Zeit. Das C-Dur-Konzert entstand später als das in B-Dur, das in der Opusreihe danach kommt. Wegelers Mitteilung, als hätte Beethoven das C-Dur-Konzert schon im März 1795 gespielt, ist seither als Irrtum erkannt worden, der dadurch veranlaßt ist, daß das C-Dur-Konzert eher gedruckt wurde und erschienen ist als das in B-Dur. Skizzen zum B-Dur-Konzert finden sich, so deduzieren Nottebohm und Thayer, nach Übungsstücken, die bei Albrechtsberger geschrieben sind, und zusammen mit Skizzen zu Op. 14 Nr. 1, wodurch wir auf die Zeit von 1794 auf 1795 hingewiesen werden. Vom Konzert in C-Dur sind erst später Nachrichten festzustellen. 1795 hat also Beethoven höchstwahrscheinlich das B-Dur-Konzert gespielt. Später spielte

Beethoven dieses nach Tomascheks Mitteilung in Prag. Man hat sich übrigens in dieser Angelegenheit durch allerlei Gedächtnisfehler bei Czerny, Schindler, auch bei Tomaschek durchzuarbeiten, und Thayer kommt zum Ergebnis einer größten Wahrscheinlichkeit für die frühere Entstehung des B-Dur-Konzertes und die spätere dessen in C-Dur. Thayer führt überdies als weitere Begründung ins Feld, daß das C-Dur-Konzert viel reicher orchestriert ist als das in B-Dur, bei dem noch Klarinetten, Trompeten und Pauken fehlen. Eigentliche stilkritische Unterschiede sind nicht aufzufinden. Gehören doch auch beide Konzerte derselben Stilperiode an. Für eine sehr frühe Entstehungszeit des B-Dur-Konzertes hat sich auch Mandyczewski ausgesprochen in seiner Studie über das nachgelassene von K. Czerny etwas aufgeputzte Rondo in B für Klavier und Orchester, die er im I. Band der „Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft“ veröffentlicht hat. Dieses Rondo gehörte ursprünglich zum B-Dur-Konzert.

Von Wichtigkeit und wie es scheint ausschlaggebender Bedeutung ist das, was Beethoven selbst andeutet in einem Briefe an Hoffmeister vom 15. Dezember 1800. Der Meister teilt mit, was er zur Veröffentlichung bereit hätte. Darunter kommt vor „III<sup>o</sup> ein Concert für's Clavier, welches ich zwar für keins von meinen Besten ausbebe, sowie ein anderes, das hier bei Mollo herauskommen wird“. Am 22. April 1801 richtet er an Breitkopf & Härtel die ähnliche Mitteilung, daß bei Hoffmeister eines „von meinen ersten Concerten herauskommt, und folglich nicht zu den besten von meinen Arbeiten gehört, bei Mollo ebenfalls ein zwar später gefertigtes [! ] Concert, aber ebenfalls noch nicht unter meine besten von der Art gehört . . .“. Über die Entstehung eines wichtigen Motivs aus dem C-Dur-Konzert im Hinterstübchen bei Artaria gab der Abschnitt: Artaria Auskunft.

Im Gegensatz zu seinen späteren zumeist hochfein gefeiltten Werken scheint Beethoven beim C-Dur-Konzert nicht unbedingt an den hingeschriebenen Noten festgehalten zu haben. Ries („Notizen“ S. 106f.) sagt: „Ich erinnere mich nur zweier Fälle, wo Beethoven mir einige Noten sagte, die ich seiner Composition zusetzen sollte, einmal im Rondo der Sonate pathétique und dann im Thema des Rondos seines ersten Concertes in C-Dur, wo er mir mehrere Doppelgriffe angab, um es brillanter zu machen. — Überhaupt trug er letzteres Rondo mit einem ganz eigenen Ausdruck vor.“ Czerny („Pianoforteschool“ IV. T.) warnt vor „humoristischer Willkür“ beim Vortrag dieses Konzertes. W. Lenz macht darauf aufmerksam, daß in der Haslingerschen Ausgabe des C-Dur-Konzertes tadelnswerte Änderungen im Notentext vorkommen (im „Kritischen Katalog“ Bd. III, S. 157). Überdies



bespricht Lenz den deutlichen Zusammenhang des Konzertes mit Mozart.

Obwohl früher als das I. große Konzert entstanden, wird das B-Dur-Konzert doch herkömmlicherweise als das II. verzeichnet. Es erschien 1801 bei Hoffmeister & Kühnel in Leipzig unter dem Titel: „Concerto pour le Pianoforte avec 2 Violons, Viole, Violoncelle et Basse, une Flûte, 2 Oboes, 2 Cors, 2 Bassons composé et dédié à Monsieur Charles Nikl Noble de Niklasberg, Conseiller aulique de sa Majesté Impériale et Royale, par Louis van Beethoven. Oeuvre XIX.“ Wie sich aus den Mitteilungen über das I. große Konzert ergibt, handeln die Schriften zumeist von beiden Werken zugleich. W. Lenz spricht wieder vom Zusammenhang mit Mozart. Begreiflicherweise hebt er das Adagio hervor. Es erstrecken sich viele Zusammenhänge von den beiden ersten Konzerten zu Kompositionen derselben Periode, so z. B. vom Klavierkonzert in C-Dur zur Klaviersonate Op. 14, Nr. 2 in G-Dur, zur Violinromanze und anderem, und vom B-Dur-Konzert sei im Vorübergehen angemerkt, daß darin eine Vorstufe einer Stelle in der Klaviersonate Op. 90 vorkommt, doch noch ohne die Engführung, die dort im ersten Satz, im Durchführungsteil, die Rückkehr des Hauptsatzes so fesselnd gestaltet. — Das C-Dur-Konzert hat augenscheinlich auf jüngere Musiker eingewirkt. Franz Schubert muß es gekannt haben, und die Takte im Rondo Beethovens nach dem 3. Tutti und ihre Parallelstellen haben jedenfalls in den Müllerliedern mitkomponiert. Sollte ferner nicht die Stelle in A-Moll, die der unbequemen Baßstelle wegen von allen Spielern besonders geübt wird, auf die Etüde von Chopin Op. 25 Nr. 4 nachgewirkt haben? Die Wurzel mancher Mendelssohnschen „Lieder ohne Worte“ scheint in Beethovens Largo des C-Dur-Konzertes zu liegen, womit nur Andeutungen gemacht sein sollen. (Zu Niklas von Niklasberg vgl. „Die Musik“ III, Heft 13, S. 27ff.)

Ungleich berühmter als die beiden ersten Klavierkonzerte ist das C-Moll-Konzert, das als Op. 37 erschienen ist, erst 1804 im „Kunst- und Industrie-Comptoir“ unter dem Titel „Grand Concerto pour le Pianoforte, 2 Violons, Alto, 2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Cors, 2 Bassons, 2 Trompettes et Timbales, Violoncelle e Basse, composé et dédié à Son Altesse Royale Monseigneur le Prince Louis Ferdinand de Prusse par Louis van Beethoven“. Geschrieben ist es bedeutend früher, und zwar 1800. Nach Nottebohm steht auf der Handschrift „Concerto 1800 da L. v. Beethoven“. Die erste Aufführung war 1803 im Konzert vom 5. April 1804. Ries spielte dieses Konzert mit seiner eigenen Kadenz. (Ausführliches in den „Notizen“ S. 113f.)

Was den Verlag betrifft, so ist aus Briefen bekannt, daß Ludwigs Bruder Karl das Konzert 1802 an J. André in Offenbach und im Januar 1803 an Breitkopf & Härtel in Leipzig angeboten hatte. Schließlich, wie schon angedeutet, kam es im „Wiener Kunst- und Industrie-Comptoir“ heraus.

C-Moll ist eine Tonart, in der Beethoven fast immer etwas rau, befehlshaberisch, kraftvoll männlich auftritt. Einige Sonaten für Klavier, eine für Violine, eines der Trios in Op. 1, die Symphonie sind Belege dafür. Das III. Klavierkonzert gesellt sich dazu. Verbindungsfäden erstrecken sich auch von diesem im ganzen sehr eigenartigen Werk dahin und dorthin. Auf die Analogie des langen Schleifers, der die Reprise einleitet, indem er in diatonischer Leiter von der Dominantseptime zur Tonika herabschießt, mit dem Schleifer, der in Mozarts Fantasie und Sonate in C-Moll vorkommt und dann in Beethovens eigener „Sonate pathétique“ wiederkehrt, sei aufmerksam gemacht. — Die Wahl von E-Dur fürs Largo fällt insofern auf, als sie nicht unmittelbar an die Terz der Haupttonart des vorhergehenden Satzes anknüpft.

Aus dem Schluß des Finale hat Beethoven selbst für Starkes Klavierschule ein besonderes sehr glänzendes Stück gemacht, das vor einiger Zeit im „Merker“ abgedruckt wurde (siehe bei: Starke). — Wollen wir doch auch beachten, daß die Gruppe im ersten Satz des C-Moll-Konzertes, fünftes Solo mit Achteltriolen im Baß, für J. B. Cramer Anlaß bot, Etüden zu schreiben, die auf die Ausführung dieses Basses vorbereiten. J. Field knüpfte im allgemeinen an diese Stelle an in mehreren seiner Nokturnen. — Franz Schubert muß den Anfang des Largo nicht aus dem Kopf gebracht haben. Die Modulation klingt an in der „Wandererfantasie“ (vgl. Frimmel in „Die Musik“ März 1925). — W. Lenz weiß mitzuteilen, daß das zweite Thema des Rondo auch bei Bellini vorkommt, und zwar in der Sonnambula „come per me serena“. Der Schluß erinnert ihn an Aubers „Francée“. Überdies sagt er: „Berühmt ist die enharmonische Rückung, in der das Thema einmal erscheint (251 und ff. Takte), wo es in gis verwandelt wird.“ Als ältere Literatur ist noch zu nennen die „Allgemeine musikalische Zeitung“ von 1804, S. 776, und von 1805, S. 446.

Das IV. Klavierkonzert in G-Dur tritt durch seinen milden Charakter in einen merkwürdigen Gegensatz zum C-Moll-Konzert. Sogleich die beweglichere Harmonisierung des Hauptsatzes würde den Ausdruck Lieblichkeit rechtfertigen. Das höchst gelungene Werk ist als Op. 58 im Verlag des „Kunst- und Industrie-Comptoirs“ erschienen, und zwar im August 1808 unter dem Titel: „Viertes Concert für das

Pianoforte mit 2 Violinen, Viola, Flöte, 2 Hautbois, 2 Clarinetten, 2 Hörnern, 2 Fagotten, Trompeten, Pauken, Violoncell und Baß. Seiner Kaiserlichen Hoheit dem Erzherzog Rudolph von Oesterreich unterthänigst gewidmet von L. van Beethoven“.

Die Entstehungszeit dieses Wunderwerkes ist mit 1805 anzunehmen. Im Februar 1807 war es druckfertig. Erste Aufführung in einem Privatkonzert beim Fürsten „L.“ (wohl ist Lobkowitz gemeint). Das G-Dur-Konzert sollte dem Freund Gleichenstein gewidmet werden (Th.-R. III, S. 19). 1808 wurde es in der Akademie vom 22. Dezember öffentlich gespielt von Beethoven selbst, in jener Akademie, in der auch die „Chorfantasie“ gehört wurde. Das achte Stück war „ein neues Pianoforte-Konzert von ungeheurer Schwierigkeit, welches Beethoven zum Erstaunen brav, in den allerschnellsten Tempis ausführte. Das Adagio ein Meistersatz von schönem durchgeführten Gesang, sang er wahrhaft auf seinem Instrumente mit tiefem melancholischen Gefühl, das auch mich dabei durchströmte“. So berichtete Reichardt in den „Vertrauten Briefen“ über die erwähnte Akademie. Wir verstehen Reichardts Bewunderung. Denn das G-Dur-Konzert bietet Gedanken für Gedanken Inhalt, hohe Kunst, Feile, Wohlklang. Daß die Wiederholungen des Hauptthemas bewegter als zu Anfang gestaltet sind, belebt den Hauptsatz ungemein. Man beachte dabei auch, daß in den Figuren ein Motiv vorkommt,



das ganz ähnlich so im langsamen Satz benutzt wird. Dieser Satz, der von Reichardt im Gegensatz zum ersten Allegro moderato, das durch schnelle Passagen und eilige Begleitungsfiguren rascher erscheint, „Adagio“ genannt wird, ist besonders bemerkenswert durch Eigenartigkeit, Neuheit, knappe Zusammenfassung dessen, was der Tondichter zu sagen hatte, und mit allem diesen durch seine kunstgeschichtliche Bedeutung. Die Jüngerer seit Beethoven haben dies sogleich erkannt, voran Felix Mendelssohn und vielleicht noch mehr Robert Schumann, der hier schon seine sogenannte Wechselnote vorfand. Chopin hat dieses Andante gekannt, und es klingt nach in der Prélude Op. 45. — Dieses Beethovensche Andante con moto war eine Fundgrube für die Romantiker. Man weiß nicht, was Beethoven dabei gedacht hat; um so leichter ließ sich gar vieles hineingeheimnissen.

Ries erzählt in den „Notizen“ (S. 114): „Beethoven kam eines Tages zu mir, brachte sein viertes Concert in G-Dur (Op. 58) gleich unter dem

Arme mit und sagte: „Nächsten Sonnabend müssen Sie dieses im Kärnthner-Tor-Theater spielen.“ Es blieben nur fünf Tage Zeit zum Einüben. Zum Unglück bemerkte ich ihm, daß diese Zeit zu kurz sei, um es schön spielen zu lernen; er möchte mir lieber erlauben, das c-moll-Concert vorzutragen. Darüber wurde Beethoven aufgebracht, drehte sich um und ging gleich zum jungen Stein, den er sonst wenig leiden konnte. Dieser war auch Klavierspieler, und zwar ein älterer als ich. Stein war klug genug, den Vorschlag gleich anzunehmen.“ Aber auch dieser Ersatzpianist konnte in der kurzen Zeit das neue G-Dur-Konzert nicht bewältigen und mußte das C-Moll-Konzert spielen. Dieses machte keine große Wirkung, und man fragte den Meister: „Warum ließen Sie es nicht von Ries spielen, da dieser doch so viel Effect damit hervorgebracht hat?“ Ries schließt nun damit, daß ihm diese Äußerungen die höchste Freude gemacht haben. Beethoven sagte später zu Ries: „Ich glaubte, Sie wollten das G-Dur-Konzert nicht gern spielen.“

W. Lenz weiß das G-Dur-Konzert zu würdigen, aber nicht ganz. Fürs Andante con moto hat er wenig Verständnis. Überdies ist es befremdlich, daß er den Anfang des ersten Satzes „pastoral“ findet.

Das fünfte Klavierkonzert ist das in Es-Dur, das als Op. 73 im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig mit folgendem Titel 1811 erschien: „Grand Concerto pour le Pianoforte avec accompagnement de l'Orchestre composé et dédié à son Altesse Imperial Roudolph ArchiDuc d'Autriche etc. par L. v. Beethoven“. Begonnen wurde das Werk in der Zeit von 1808 auf 1809 (nach Nottebohm und Th.-R. III, S. 166f.). In der verlegerischen Korrespondenz taucht das Konzert zuerst am 4. Februar 1810 auf, was aber in diesem Falle nicht beweist, daß es nicht früher fertig gewesen wäre. In die Öffentlichkeit führte es der Meister nicht mehr selbst ein, sondern sein Schüler Karl Czerny 1812 (Th.-R. III, S. 301f.). Seit der Akademie von 1808 ließ sich ja der Halbtaube nicht mehr als Konzertspieler hören (siehe: Klavierspiel und: Akademie).

Das Es-Dur-Konzert ist vielleicht großartiger als sein lieblicher Vorgänger in G, doch hat es wenigstens für mich immer etwas Aufregendes im Gegensatz zu den beruhigenden Klängen des G-Dur-Konzertes. Das sind natürlich subjektive Eindrücke, die aber jedenfalls durch die Großartigkeit dieser vollendeten Komposition angeregt sind. W. Lenz (IV, S. 159) macht auf die „wichtige Rolle“ der Pauke aufmerksam in diesem Konzert, und ich erinnere mich, daß Fr. Liszt die Paukenstelle bei der Probe wiederholen ließ, als er das Es-Dur-Konzert in Wien spielte. — Beethoven wünschte zum Es-Dur-Konzert keine Kadenz.

Noch ist das sogenannte Tripelkonzert anzureihen, das als Op. 56 im Jahre 1807 erschienen ist mit dem Titel: „Grand Concerto concertant pour Pianoforte, Violon e Violoncelle, avec accompagnement de deux Violons, Alto, Flûte, deux Hautbois, deux Clarinettes, deux Cors, deux Bassons, Trompettes, Timballes et Basse, composé et dédié à Son Altesse Sérénissime le Prince de Lobkowitz par Louis v. Beethoven“. Es ist ein Werk, das hauptsächlich auf äußerlichen Glanz berechnet ist und sich mit den Konzerten in G und Es nicht annähernd messen kann. Entstanden ist es um 1804. (Siehe bei: Kraft.)

Hört man in neuerer Zeit das konzertante Tripelkonzert nur mehr selten, so hat sich Beethovens Violinkonzert, Op. 61 in D-Dur einen bleibenden Platz im Konzertsaal erobert mit seinem klaren, wohlgebauten Allegro ma non troppo, dem wehevollen Larghetto und übermütigen Rondo. Es erschien erst 1809 unter dem folgenden Titel im „Bureau des arts et de l'industrie“: „Concerto pour le Violon avec accompagnement de deux Violons, Alto, Flûte, deux Hautbois, deux Clarinettes, Cors, Bassons, Trompettes, Timballes, Violoncelle et Basse, Composé et dédié à son ami Monsieur de Breuning Secrétaire Aulique au service de Sa Majesté l'Empereur d'Autriche par Louis van Beethoven“. Geschrieben wurde es schon 1806, wie dies auf der alten Handschrift im Besitz der Hofbibliothek, jetzt Nationalbibliothek vermerkt ist: „Concerto par Clemenza pour Clement primo Violino e direttore al Theatro di Vienna Dal L. v. Bthvn. 1806“. Franz Clement spielte es noch 1806 am 23. Dezember (siehe bei: Clement). Beethoven selbst richtete dieses Konzert auch als Klavierkonzert ein (Ries, „Notizen“ S. 94). Kadenzen von Beethoven früher bei Haslinger, jetzt bei Breitkopf & Härtel. Die kostbare Handschrift des Violinkonzertes kam aus dem Besitz Karl Czernys in die Hofbibliothek (siehe bei: Czerny).

(Zu den Klavierkonzerten neben der obengenannten Literatur auch noch die einschlägigen Stellen bei Marx, Wasielewski und P. Bekker. Selbstverständlich sind für die genannten Werke die Verzeichnisse von Thayer und Nottebohm aufzuschlagen. Nach Seyfrieds Mitteilungen [„Studien“, Nachtrag S. 19] war die Klavierstimme der Konzerte nur ganz unvollständig geschrieben. Beethoven machte sich den Scherz, Seyfried zum Umblättern einzuladen und sich an seiner Angst zu weiden.

Die metronomischen Angaben bei K. Czerny im IV. Teil der Pianoforteschool geben jedenfalls ungefähr die Tempi, die Beethoven gewünscht hat. In F. Kullaks Ausgabe der Klavierkonzerte [2. Aufl. 1881] sind diese Tempi verzeichnet. In der Einleitung zu dieser Aus-

gabe finden sich reichliche Mitteilungen über den Vortrag der Konzerte mit Benutzung der Czernyschen Angaben aus dessen Pianoforteschule.

Im Handschriftenarchiv der Firma Breitkopf & Härtel befinden sich 3 Kadenzen zum 1. Satz des I. Klavierkonzertes, 1 Kadenz zum 1. Satz des II., 2 Kadenzen zum 1. Satz des IV., 1 Kadenz zum Rondo dieses Konzertes, 1 Kadenz zum 1. Satz des nach dem Violinkonzert Op. 61 bearbeiteten Klavierkonzertes und der Eingang vom Andante zum Rondo dieses Konzertes [nach dem Jahrbuch der Firma Breitkopf & Härtel „Der Bär“ fürs Jahr 1924, S. 74].)

**Kongreß** (siehe bei: Wiener Kongreß).

**Kopisten.** Ganz zu Beginn der Laufbahn des Tonsetzers wird dieser selbst seine Reinschriften besorgt haben. Allmählich aber wurden Kopisten unentbehrlich, besonders für das Ausschreiben einzelner Stimmen. In der Bonner Zeit wurde Paraquin genannt. 1781 im Februar wurde dieser Joh. Bapt. Paraquin als Baßsänger und Kontrabassist an der Bonner Kapelle angestellt. Wegeler lobt ihn „als Künstler ausgezeichnet wacker und als Mensch hochgeachtet“, und zwar in einer Bemerkung zu Beethovens Brief an Eleonore v. Breuning, in welchem Paraquin als geschickter Notenschreiber Erwähnung findet („Notizen“ S. 61f.). Beethoven muß Paraquin in Bonn von dieser Seite gekannt haben. Im Notizbuch, das Beethoven von 1792 auf 1793 benutzt hat, kommt vor „Copist 58 x“. Wenig später häufen sich die Beweise dafür, daß Beethoven Kopisten beschäftigt hat. Sie kommen nicht immer gut weg in den Beischriften des Meisters, und der eine oder andere wird mit dem Ehrennamen „Esel“ bedacht (ein Faksimile mit einer solchen Bemerkung in „Moderne Welt“ 1920, Heft 9, S. 17). Einmal, als der eine (nicht namentlich angeführte) Kopist krank und der andere dringend beschäftigt war, wurde Ries ersucht, die Abschrift eines Andante zu übernehmen (Wegeler und Ries, „Notizen“ S. 82). Als das C-Dur-Klavierkonzert rasch zur Aufführung vorbereitet wurde, fand man vier Kopisten im Vorzimmer arbeiten, die sogleich die Abschriften besorgten, sobald Beethoven einen Bogen fertig hatte. Wahrscheinlich handelte es sich um die Orchesterstimmen („Notizen“ S. 36). Vermuten läßt es sich, daß ein sonst wenig genannter Musiker Gottfried Gebauer eine Zeitlang um 1805 für Beethoven gearbeitet hat. Etwa 1811 schreibt der Meister an Freund Zmeskall: „Ich bin gesonnen einen Menschen, der Noten kopiert und der sich angetragen in Dienste zu nehmen: dieser hat noch seine Eltern in Wien, und dieses könnte manches Gute zur Folge haben, doch wünsche ich über die Bedingungen mit Ihnen . . . zu sprechen.“ Später ist noch oftmals von Kopisten die Rede, die 1814 die Hände voll zu tun hatten, z. B. mit der rasch

geborenen Kantate „Der glorreiche Augenblick“ (vgl. Tomaschek in „Libussa“ von 1846). Jahrelang schrieben der Kopist Schlemmer und seine Mitarbeiter für den Meister. Der Mann (nicht zu verwechseln mit dem Kostherrn Schlemmer des Neffen Karl) war für Beethoven von Wichtigkeit und kommt oftmals in Briefen Beethovens vor. Seit ungefähr 1816 begegnet uns neben ungenannten Kopisten, die gelegentlich Schurken genannt werden, auch Rampel. (Zu diesem vgl. meine Bemerkungen in der 2. Aufl. der „Berliner Briefausgabe“ III, S. 74, Nr. 557. Der Brief war dann 1917 bei Henrici in Berlin, Kat. XXXIX, S. 49, Nr. 418. Siehe auch bei: Rampel.)

1818 klagt er einmal in einem Brief an Thomson (vom 21. Februar), daß sein Kopist krank ist und er die Abschrift der schottischen Lieder selbst besorgen mußte (Th.-R. IV, S. 571). Vermutlich war der kranke Kopist Herr Schlemmer, der schon seinem Ende zuschwankte. Er starb, alt und schon unzuverlässigen Auges, im Sommer 1823 (siehe bei: Schlemmer). Nach und nach arbeitete sich Gläser der ältere so weit ein, daß er Beethovens Vertrauen erwarb und neben Rampel als wichtigste Kopistenkraft der Spätzeit Beethovens anzusehen ist. Mit Ferd. Wolanek gab es ein Donnerwetter, dessen Zeuge der bekannte Brief ist, den der Verein Beethovenhaus hat faksimilieren lassen. Als freundliche Episode ist zu vermerken, daß 1825 Karl Holz zu Beginn seiner Bekanntschaft mit Beethoven sich um eine Quartettkopiaturng angenommen hat. Mit dem Kopisten und Tonkünstler Paul Maschek war der Meister nicht zufrieden. (Erste Mitteilung hierüber im „Fremdenblatt“, Wien, 12. März 1892 im Feuilleton: „Beethovens Handschrift“ [Frimmel], nachgedruckt in Bertlings „Mitteilungen für Autographensammler“, August und September 1892. Genaue Mitteilung in Frimmels „Beethovenjahrbuch“ II, S. 209f. Zusammenfassend über Beethovens Kopisten Frimmel, „Beethovenstudien“ Bd. II, S. 1ff. Siehe auch bei: Maschek.)

**Korompa**, Dorf in Ungarn im Tyrnauer Bezirk. Dort das prächtige Brunsviksche Schloß mit berühmtem Park in der hügeligen Gegend (vgl. Christian Crusius, „Topographisches Postlexikon“, Band für Ungarn und Siebenbürgen, 1804ff.) Beethoven war jedenfalls dort in der Zeit um 1800.

**Koschak**, Marie Pachler-Koschak (siehe bei: Pachler).

**Kotzebue**, August v. (geb. Weimar 1761, 1819 ermordet zu Mannheim). Fruchtbare Bühnenschriftsteller von großem Ruf, der von Baron Peter von Braun zur Leitung des Burgtheaters nach Wien gezogen wurde und diese zu Ende des Januar 1798 übernahm. Sehr bald verfeindete er sich mit den Schauspielern, deren Verhalten ihn

veranlaßte, schon im Dezember desselben Jahres seine Entlassung zu nehmen. Man sicherte sich seine künftigen Arbeiten für das Wiener Hoftheater durch eine Pension von 1000 Gulden. Am 10. April 1799 zog er gänzlich von Wien fort (dazu Kotzebue, „Mein Aufenthalt in Wien und meine erbetene Dienstentlassung“, Wien 1799). Nach einem Intermezzo in Sibirien und kurzem Aufenthalt in Jena gründete er in Berlin die Zeitschrift „Der Freimüthige“ zu Kampfzwecken gegen die Gruppe Goethe-Schlegel. Dann veröffentlichte er einen für uns bedeutsamen Artikel im „Freimüthigen“ vom 12. April 1803, „Die Vergnügungen der Wiener nach dem Fasching“ (in Nr. 58), der beweist, daß Kotzebue damals schon von Beethovens außerordentlicher Begabung Kenntnis genommen hatte. Man liest dort: „Die vorzüglichsten Clavierstücke, die man in der letzten Faschingzeit bewundert, waren ein neues Quintett von Beethoven, genialisch, ernst, voll tiefen Sinnes und Charakter, nur dann und wann grell hier und da Oden-sprünge nach der Manier dieses Componisten . . .“. (Nach Th.-R. II, S. 380 wäre es das Quintett Op. 16 gewesen). Auch heißt es: „Große Künstler auf dem Pianoforte sind Beethoven, Hummel, Madame Aurnhammer u. m..“ Wohl ebenfalls von Kotzebue stammt der Bericht über das Oratorium Beethovens „Christus am Ölberg“, dessen Textdichter F. X. Huber getadelt wird. Schließlich wird gesagt, Herr v. Beethoven habe gezeigt, daß „ein Tonsetzer von Genie selbst aus dem schlechtesten Stoffe etwas Großes zu machen im Stande ist“.

1808 berichtete der „Freimüthige“ ganz kurz über die B-Dur-Symphonie und die „Coriolan“-Ouvertüre.

1811 ergab sich wieder eine Verbindung des Tonkünstlers mit dem Dichter, der damals auf seinem Gut in Esthland weilte. Beethoven schrieb am 9. Oktober jenes Jahres einen langen Brief an Breitkopf & Härtel, worin er bittet, ein Schreiben an Kotzebue, das er in Aussicht stellt, an den Aufenthaltsort des Dichters zu befördern. Es handelte sich um die Arbeiten, die Beethoven für das neue Theater in Pest liefern sollte. Schon 1808 war die Aufführung des neuen Hauses durch Kaiser Franz genehmigt worden. Erst im Juli 1811 traf aber der Auftrag für Beethoven bei diesem ein (Th.-R. III, S. 156 und 264). Den Text zu den Stücken, die bei der Eröffnung des Theaters an Kaisers Namenstag am 4. Oktober aufgeführt werden sollten, hätte Heinrich v. Collin beistellen sollen. Dieser sagte ab, und nun wurde Kotzebue aufgefordert, einen Text „Ungarns erster Wohltäter“, das Drama „Belas Flucht“ und das Nachspiel „Die Ruinen von Athen“ zu verfassen. „Belas Flucht“ wurde ausgeschieden, um nicht daran zu erinnern, daß Kaiser Franz vor kurzem vor den Franzosen hatte fliehen



müssen. Die beiden anderen Kotzebueschen Texte schickte man an Beethoven zur Vertonung. Diese geschah 1811 in Teplitz, wie das Varnhagen v. Ense am 4. September jenes Jahres an den Grafen v. Bentheim berichtet. An Tiedge schreibt er um jene Zeit, daß die Notensendung abgegangen ist, aber noch einen Monat bis zur Aufführung warten müsse (Th.-R. III, S. 283, 289f., auch über den armseligen Text Kotzebues). Das neue Theater in Pest wurde nicht, wie beabsichtigt, am 4. Oktober 1811 eröffnet, sondern erst am 9. Februar 1812. So lange mußte sich Beethoven also gedulden. Vorher aber, am 28. Januar 1812, hatte er schon an Kotzebue geschrieben, daß er lebhaft wünsche, eine Oper von dessen einzigem „dramatischen Genie“ zu besitzen, „möge sie romantisch, ganz ernsthaft, heroisch, sentimental [sein] . . . Freilich würde mir am liebsten ein großer Gegenstand aus der Geschichte sein und besonders aus den dunkleren Zeiten z. B. des Attila usw.“. (Dieser Brief ist bei Th.-R. III, S. 299 vollständig gedruckt, und zwar nach A. Leitzmann, „Ernst Elster zum 26. April 1910“. Die Veröffentlichungen vorher waren alle unvollständig.) Es ist nicht bekannt, ob Kotzebue irgendwie auf Beethovens Wunsch Rücksicht genommen hat.

(Die Figur Kotzebues ist aus reichlicher Literatur bekannt, darunter auch aus W. v. Kotzebue, „Aug. v. Kotzebue, Urtheile der Zeitgenossen und der Gegenwart“ [Dresden 1881, Baensch]. Vgl. „Der Sammler“ 1812, S. 84, Cramer, „Das Leben August v. Kotzebues“, Leipzig 1820, August Schumann, „Erinnerungsblätter“, Zwickau 1821, Nottebohm, „Beethoveniana“ II, S. 140, 385, 388, die „Neue Illustrierte Zeitung“ Wien 1889, Nr. 43, S. 391, Heinr. Dörings „Kotzebue“ [ist mir jetzt nicht zugänglich], Rabany, „Kotzebue, sa vie et son temps“, Nancy 1893, A. v. Weilen in „Die Theater Wiens“ Bd. II, 1. Halbband, S. 105f. Die meisten ausführlichen Biographien Beethovens, voran die von Ludwig Nohl und Th.-R., geben über die Beziehungen Kotzebues zu Beethoven Aufschluß.)

**Koželuch** (Koželuh), Leopold (geb. zu Welwarn in Böhmen 1753, gest. 1818 in Wien). Fruchtbare Tonsetzer, der in Prag Jura studiert hatte, sich aber dann nach dem Erfolg einer Ballettmusik der Tonkunst widmete und noch viele Theatermusiken, darunter 24 weitere Ballette, schrieb. 1778 kam er nach Wien, war also dort schon vor Beethoven einheimisch, zumal er bald der Musiklehrer der Erzherzogin Elisabeth und 1792 schon kaiserlicher Kammerkomponist geworden war. (Siehe die Lexika von Dlabacz mit ausführlichen Mitteilungen und von Hugo Riemann.) Koželuch scheint sich als Hofbeamter mehr gedünkt zu haben als der stellungslose Beethoven. Als der junge Dolezalek dem

tschechischen Künstler Beethovens C-Moll-Trio vorspielte, warf es ihm Koželuch vor die Füße (Th.-R. II, S. 180). Beethoven verachtete den weniger begabten Koželuch und verwahrt sich in einem Brief an Thomson gegen eine Vergleichung mit Koželuch, den er „Miserabilis“ nennt (Th.-R. III, S. 271f. und 596). Otto Jahn in der „Mozartbiographie“ schildert Koželuch als einen eitlen und dünkelfhaften Charakter. Gegen Haydn und Mozart trat er gehässig auf. (Siehe auch Eitner, „Quellenlexikon“.) Sehr milde beurteilt sind seine Streichquartette durch Jos. Wedig in „Beethovens Streichquartett Op. 18 Nr. 1“ (Verlag Beethovenhaus Bonn 1822). Um 1800 scheint er Kunsthändler in Wien gewesen zu sein. (Nach dem Kommerzialschema von 1798.)

**Kraft** (auch Kraftt geschrieben), zwei bedeutende Violincellisten dieses Namens, die mit Beethoven bekannt waren, und zwar der Vater Anton Kraft (geb. zu Rokitzan in Böhmen 1752, gest. 1820 in Wien) und der Sohn Nikolaus Kraft (geb. 1778 zu Esterhaz, gest. 1853 in Stuttgart). Kraft der ältere war jahrelang Cellist des fürstlich Esterhazyschen Orchesters (1778—1790), dann bis 1795 bei Grassalkowitsch und danach bis 1820 bei Lobkowitz. Dort kam er jedenfalls oft mit Beethoven zusammen, wenn Musikaufführungen waren. Auch bei Lichnowski muß er Beethoven getroffen haben, und die mehrmals erzählte Geschichte mit „muß liegen“ bei der schwierigen Stelle fürs Cello stammt jedenfalls aus solchen Musikabenden. Die beiden Kraft waren beliebte Mitwirkende bei solchen Gelegenheiten. Für Kraft, Seidler und Erzherzog Rudolph war ursprünglich 1805 das Tripelkonzert bestimmt, das dann, erst 1807, als Op. 56 dem Fürsten Lobkowitz gewidmet wurde (Th.-R. II, S. 497). 1809 gab der jüngere Kraft ein Konzert, und zwar am 5. März. Die Gleichensteinsonate für Klavier und Cello wurde gespielt, und zwar spielte Kraft, nicht Zmeskall, das Cello (Th.-R. III, S. 133f.). 1812 spielten Vater und Sohn unter anderem auch beim französischen Botschafter (vgl. die Zeitschrift „Paris, Wien, London“ 1812). 1813 wird Kraft als Mitwirkender bei der Invalidenakademie genannt. 1814 ging der jüngere Kraft von Wien nach Stuttgart, der ältere wirkte weiter in Wien, doch waren seine Verhältnisse nicht eben günstig, wie man das aus einem Brief Beethovens an Erzherzog Rudolph vom Sommer 1815 entnehmen möchte. Der Meister schreibt: „Gestern war der alte Kraft bei mir; er glaubte, ob es nicht möglich zu machen, daß man ihm in Ihrem Palaste eine Wohnung gäbe; er würde dafür E. kais. H[ohheit] so oft zu Diensten sein, als Sie es nur immer verlangten. 20 Jahre sei er jetzt im Hause des Fürsten Lobkowitz, lange Zeit hindurch habe er keinen Gehalt bekommen, jetzt

müsse er auch seine Wohnung räumen, ohne irgend eine Entschädigung dafür zu erhalten. — Die Lage des armen, alten, verdienten Mannes ist hart, und ich hätte mich wohl auch gewiß einer Härte schuldig gemacht, wenn ich es nicht gewagt hätte, sie Ihnen vorzutragen.“ 1820 ging es mit dem alten Kraft zu Ende. Im Gesprächsheft Nr. 22 heißt es: „Der alte Kraft ist krank. Wir haben daher das Trio bei Lobkowitz noch nicht machen können“, und im Gesprächsheft Nr. 34 aus ungefähr derselben Zeit, eher noch früher fallend, entnimmt man einer Aufschreibung Bernards, daß die künstlerische Leistung Krafts schon zurückgegangen war. „Ich höre, Kraft hat schon etwas abgenommen“ (Walter Nohl, „Konversationshefte“ I, S. 335 und 372). Am 28. August 1820 verschied er.

(Schindler I, S. 35, Th.-R., siehe oben und in den Abschnitten: Linke, Schuppanzigh. Bei Walter Nohl ein Bildniskopf des alten Kraft abgebildet. Hanslick in der „Geschichte des Concertwesens in Wien“ ist irgendeiner Verwechslung zum Opfer gefallen, da er davon spricht, daß der alte Kraft noch 1824 sich den Daumen verletzt habe. Beachtenswert Eitners „Quellenlexikon“ Bd. V, C. F. Pohls „Haydn“ [zur Tätigkeit Krafts beim Fürsten Esterhazy bis zur Auflösung der Kapelle 1790].)

**Krankheiten.** Beethoven wurde gelegentlich als ein Bild der Kraft und Gesundheit oder ähnlich so bezeichnet. Der erfreuliche Zustand des Wohlbefindens war aber oft genug unterbrochen worden. Es mußten Wunder geschehen sein, wenn z. B. Beethoven von den sonst unvermeidlichen Kinderkrankheiten verschont geblieben wäre. Sie gingen vorüber, ohne daß davon bestimmte Nachrichten Kunde geben würden. Nur von einer schweren Pockenerkrankung sind so viele sichtbare Folgen zurückgeblieben, daß man Beweise der veranlassenden Krankheit vor sich hat. Je nach der Anlage des einzelnen gehen Masern, Röteln, Scharlach und ähnliche Ausschläge vorüber, ohne merkliche Spuren zurückzulassen. In der Zeit vor den Schutzimpfungen war dagegen eine Blatternerkrankung eine besonders schwere Schädigung. Wer soll es wissen, welche Leiden alle sich bei Beethoven durch die Pocken vorbereitet haben. Nicht selten lassen sogar Kinderkrankheiten wie die angedeuteten Exantheme bleibende Schäden zurück. Und wenn wir viele Einzelheiten vorausnehmen aus ganz bestimmten Angaben, so müssen wir dem Freund Seyfried widersprechen, da er von Beethoven sagt (Anhang S. 13), daß er „Krankheiten nie gekannt hat“. Widerspricht er sich doch selbst, indem er kurz vorher (S. 11) schon von „körperlichen Leiden“ gesprochen hatte. Bestimmte Angaben und Andeutungen sind in allerlei Berichten und in

Briefen verstreut. So soll im Frühling und Sommer 1787 den Jüngling eine bedeutende Krankheit befallen haben (Th.-R. I, S. 218). Im Herbst desselben Jahres schreibt er selbst an den Advokaten Schaden in Augsburg, daß er mit der „Engbrüstigkeit“ behaftet sei, was auf Kurzatmigkeit, wo nicht Asthma hindeutet, also auf eine Erkrankung der Atmung. 1801 schreibt er an Wegeler über sein abnehmendes Gehör und über ein Leiden im „Unterleib“, der schon damals (gemeint ist die Zeit von 1794 bis 1796) „elend“ war. Beständiger „Durchfall“ wird erwähnt. Dann berichtet das Fischhoffsche Manuskript von einer gefährlichen Krankheit im Jahre der Berliner Reise. Thayer gibt zu, daß diese Erkrankung vielleicht geheimgehalten wurde. Die Möglichkeit, es sei die typhusartige Erkrankung gewesen, um welche schon 1814 Dr. Weißenbach wußte, wird erörtert (Th.-R. II, S. 19, 22). Beethoven schreibt 1801 von „schwacher Gesundheit“, was von Thayer einfach als Ausrede abgetan wird. Schindler (I, S. 85) spricht von einer Erkrankung im Jahre 1802, die er nicht näher bezeichnet. Auch 1804 ist von einer Krankheit die Rede (Th.-R. II, S. 428), und ins Jahr 1805 kann man die Briefstelle versetzen, die in einem Brief an den Bassisten Seb. Mayer vorkommt. Beethoven schreibt: „... Ich kann nicht kommen, indem ich seit gestern Kolikschmerzen, meine gewöhnliche Krankheit, habe.“ Ich hebe die Stelle ihrer Wichtigkeit wegen hervor. Kein Zweifel, daß Beethoven entweder an einer chronischen Darmerkrankung litt oder durch oftmalige Fehler in der Art der Ernährung nicht zu geordneter Verdauung gelangen konnte. 1807 auf 1808 fällt die Erkrankung an Panaritium (siehe bei: Hand). Eine Zahnerkrankung wird 1807 erwähnt (Th.-R. III, S. 33). Von wiederholtem Fieber, es braucht nicht gerade Intermittens gewesen zu sein, wird geredet im Dezember 1809 und Januar 1810. Ob wohl dieses Fieber und anhaltende Kopfschmerzen von 1810 auf 1811 mit Verdauungsunregelmäßigkeiten zusammenhingen? Dr. Malfatti verordnete des Leidens wegen eine mehrmonatliche Kur in Teplitz (Th.-R. III, S. 268). In einem Briefchen an Zmeskall und einem Schreiben an Erzherzog Rudolph (Th.-R. III, S. 176), das wohl 1811 fällt, ist von einem Fußleiden die Rede, das übrigens keineswegs bedenklich gewesen zu sein scheint. Am 15. Februar 1813 schreibt Beethoven an Freund Zmeskall: „Ich bin, mein lieber Zmeskall, seit der Zeit ich Sie nicht gesehen beinahe immer krank“ (Th.-R. III, S. 373), wobei die Art der Erkrankung völlig unklar bleibt. Von einer Gesundheitsstörung weiß man auch durch Briefe vom Frühling 1813 (Th.-R. III, S. 376). In den Jahren, als der Neffe bei Del Rios im Institut war, reihten sich allerlei Erkrankungen aneinander. Es waren meist

Koliken (vgl. L. Nohl, „Eine stille Liebe zu Beethoven“ S. 76, 79, 136, 142, 163, 185, und Th.-R. IV passim). Bedeutender war ein „Entzündungskatarrh“, eine „große Krankheit“, die vom 15. Oktober 1816 mit Unterbrechung bis in den Juni 1817 dauerte. Die Unterbrechung bezieht sich darauf, daß Beethoven am 1. März 1817 schreibt, er befinde sich „wieder in ziemlich gesundem Zustand“ (Th.-R. IV, S. 42, 44). Nach dieser Krankheitsperiode stellte sich während der drei Mödlinger Jahre ein verhältnismäßig günstiger Stand der Gesundheit ein (Frimmel, „Beethovenforschung“ 8. Heft S. 116ff.). Eine bemerkenswerte Erkrankung ist erst wieder im Spätjahr 1820 festzustellen, die bis in den Januar 1821 gedauert zu haben scheint („Allgemeine musikalische Zeitung“ 10. Januar 1821). Vielleicht war es eine Influenza, die man damals rheumatisches Fieber nannte. Im Sommer 1821 stellten sich dann ernstere Zeichen ein, die sehr deutlich auf eine Lebererkrankung hinweisen. Es handelte sich um Gelbsucht (hepatogenen Icterus), worüber man aus Briefen unterrichtet wird. Diese Krankheit dauerte bis etwa Anfang September. Am 12. November 1821 schrieb Beethoven unter anderem an Franz Brentano: „den Sommer über ... war ich mit der Gelbsucht befallen, dies dauerte bis Ende aug. ...“. (Vgl. auch einen Brief an Erzherzog Rudolph vom 18. Juli 1821. In diesem Schreiben ist auch von rheumatischen Zufällen im verfloßenen Winter die Rede.)

Im Vorübergehen sei an eine schmerzhaft e Augenerkrankung erinnert, die sich 1823 einstellte. Einmal in jenen Jahren verbrannte sich Beethoven auch die Hand. 1824 fällt die für Beethoven besonders anstrengende und aufregende Akademie mit einem deutlichen Choc danach. In den Briefen aus den nächsten Jahren häufen sich die Klagen Beethovens über „schwache Gesundheit“, Magenschwäche, Nasenbluten, und 1825 kehrte die sogenannte Gedärmentzündung mit großer Heftigkeit wieder. Währenddem sich die Lebererkrankung deutlicher und immer deutlicher zeigte, hatte der Meister noch das Unglück, sich auf der Heimfahrt von Gneixendorf nach Wien im November 1826 eine Pneumonie (Lungenentzündung) zu holen. Diese wurde zwar überstanden, aber der tödliche Verlauf der Leberkrankheit war nicht mehr zu ändern. Beethovens wassersüchtiger Bauch mußte gegen Ende der Erkrankung punktiert werden. Die erste Punktion war am 20. Dezember 1826, die zweite am 8. Januar 1827, die dritte am 2. Februar und die vierte am 27. Februar 1827 (vgl. L. Nohl, „Musikalisches Skizzenbuch“ passim nach Wawruchs Bericht). Dann ging es rasch zu Ende (siehe bei: Letzte Noten, Letzte Worte, Testamente). Der Verlauf des Leidens ist typisch für Lebercirrhose, wie ich das schon

1880 ausgesprochen habe. Den „ursächlichen“ Zusammenhang versteht natürlicherweise kein Mensch, nicht nur deshalb, weil er sicher bis auf undenkliche Zeiten zurückreicht, sondern auch deshalb, weil nicht einmal alle veranlassenden Tatsachen zweifellos und felsenfest nachgewiesen sind. Der behandelnde Arzt Beethovens zielt auf den Alkoholgenuß als Hauptveranlasser der tödlichen Krankheit hin. In der neueren Literatur begnügte man sich übrigens einfach damit, Beethoven am Undank der Welt und an „Wassersucht“ zugrunde gehen zu lassen. Mit diesen Phrasen habe ich schon 1880 aufgeräumt in meiner Arbeit „Beethovens Leiden und Ende“ („Die Presse“ Wien, 8. September 1880). Man darf ja sicher nicht vergessen, daß die Familienverhältnisse mit der entarteten Schwägerin und dem damals heillos liederlichen undankbaren Neffen keineswegs dazu angetan waren, ein aufkeimendes Leberleiden zu unterdrücken, daß auch das Hinneigen des Wiener Publikums zu den blendenden Melodien des neuen Sterns Rossini dem Meister in den 1820er Jahren empfindliche Stiche versetzen mußte. Aber die Angelegenheit der kranken Leber stak doch tiefer und reichte mit ihren Wurzeln sicher weiter zurück als aller Ärger und alle Kränkungen, auf die eben angespielt wurde. Thayer wußte darum, daß Beethoven kein Tugendheld war und sich gelegentlich Gefahren ausgesetzt hat, die für die Gesundheit verderblich wurden. Er schrieb mir schon 1880 in diesem Sinne („Beethovenforschung“ Heft 3, 1912, „Der Merker“ 1912, S. 574). Vor wenigen Jahren veröffentlichte auch Dr. Leo Jacobson auf Grundlage einer anderen Quelle bestimmte Verdachtsgründe („Der Tag“ 1919, 12. Dezember), auf die ich auch in meinem „Beethoven“ Rücksicht genommen habe. Der Widerspruch, als sei eine Krankheit, wie die angedeutete, unvereinbar mit der sonstigen Größe und Erhabenheit Beethovens, wird gänzlich hinfällig, wenn man die Sittengeschichte großer Meister studiert. Man hat bei der Vorgeschichte der Beethovenschen Lebercirrhose die Wahl zwischen den Veranlassungen der chronischen Gedärmerkrankung, des habituellen Weingenusses und der ominösen Lues, wozu endlich noch das verwickelte Zusammenwirken aller drei Faktoren kommt. Seit den 1890er Jahren sind manche Fälle geheilter Lebercirrhose bekannt geworden, doch stand die Sache Beethovens gegen Ende 1826 schon so übel, daß man sie auch heute für hoffnungslos halten würde. Bei hochgradiger Schrumpfung der Leber hilft eben keine ärztliche Kunst mehr. Der Leichenbefund spricht zu deutlich. Er wird vollständig mitgeteilt bei: Leichenöffnung.

Die wichtigste Erkrankung Beethovens, das Gehörleiden, soll des besonderen behandelt werden im Abschnitt: Taubheit.

(Es gibt keine Lebensbeschreibung des Meisters, die nicht von dessen Gehörserkrankung und seiner Todeskrankheit Notiz nehmen würde. Den Krankheiten Beethovens ist das ganze Buch von Dr. Waldemar Schweisheimer gewidmet, „Beethovens Leiden, ihr Einfluß auf sein Leben und Schaffen“. Auf meine Arbeit von 1880 ist im Text hingewiesen. Etwa noch zu beachten Kastners „Musikalische Chronik“ 1886, S. 53 und 55. Die besondere medizinische Literatur bleibt an dieser Stelle weg.)

**Krems.** Die alte, mehrfach bemerkenswerte Stadt an der Donau, die von Beethoven berührt werden mußte, als er im Herbst 1826 zum Bruder Johann auf dessen Gut nach Gneixendorf fuhr. Der Weg von Wien führte auf der Poststraße über Stockerau und Kirchberg a. Wagram nach Krems. Man fuhr von dort, sicher ohne langen Aufenthalt in Krems, sogleich nach Gneixendorf, und zwar auf der Langenloiser Straße, bergaufwärts. Die alte Straße, von der noch mehrere Stücke erhalten sind mit alten Gebäuden daran, war holperig, steinicht. Stellenweise verlief sie als Hohlweg zwischen schieferigem Urgestein. Der Weg bot dem Meister übrigens einen mannigfachen Ausblick auf die befestigte Stadt mit ihren Kirchen, dem Pulverturm hoch am Ufer der Krems aufragend, weiterhin auf die Kirchtürme der nahen Stadt Stein, auf ferne Höhenzüge bis Göttweig, wo das riesige Stift über die Lande hinausschaut, auf die Donauniederungen und die vielen Weingärten im Vordergrund. Die Kremser Gegend erinnert an die rheinischen Ufer unfern Bonns, was Beethoven auch in einem Brief aus Gneixendorf ausspricht.

Nach allem, was man über den Herbst 1826 weiß, scheint Beethoven während seines letzten Landaufenthaltes keinerlei lebhaften Verkehr mit Krems unterhalten zu haben. Daß die Gänge zur Post, die sich in Krems befand, oft durch die Leute vom Landgut oder durch den Neffen besorgt wurden, der wohl auf alten Kürzungswegen zur Stadt hinablie und heraufkam, ist anzunehmen. Daß die Spaziergänge des Meisters gewöhnlich auf die Felder und Weingärten in der Nähe Gneixendorfs beschränkt waren, ist ziemlich sicher. In Krems mögen ihn die begonnenen Arbeiten für den Kaiser-Franz-Kettensteg einigermaßen gefesselt haben. In fertigem Zustand hat er ihn wohl nicht gesehen, denn der Eisensteg ist, laut Datierung, erst 1827 vollendet worden. Die Langenloiser Straße führt nahe beim Steg vorüber. Das Denkmal des Generals H. v. Schmidt, das 1805 errichtet worden war, liegt am entgegengesetzten Ende der Stadt, ziemlich weit von der Langenloiser Straße entfernt und braucht vom Meister nicht gesehen worden zu sein.

(Eine reichliche topographische Literatur über Krems hat für unsere Zwecke nur geringe Bedeutung und wird deshalb hier nicht aufgezählt. Das Heinr. v. Schmidt-Denkmal ist von H. Reinhold nach Fr. Le Febvre 1819 radiert.)

**Kren**, Michael (Vater und Sohn). Beide waren auf dem Gut Johanns van Beethoven in Gneixendorf bedienstet, zur Zeit, als der Meister im Herbst 1826 dort weilte (vgl. Frimmel, „Beethovenstudien“ II, S. 154ff., und oben den Abschnitt: Gneixendorf).

**Krengel**, Johann. War in Beethovens Jugendzeit „Stadtschulmeister“ an einer Art Mittelschule, die Beethoven besuchte (Th.-R. I, S. 131f, und Schiedermaier, „Der junge Beethoven“). Ein Schulgenosse Beethovens, der spätere Landesgerichtspräsident Wurzer, teilt in seinen handschriftlichen Memoiren etwas über den jungen Künstler mit, das mit Vorsicht Beachtung verdient, mit Vorsicht, da die mitgeteilten Vermutungen nicht alle zutreffen. Denn Wurzer sagt: „Seine Mutter war damals aller Wahrscheinlichkeit nach bereits verstorben, denn Louis v. Beethoven zeichnete sich ganz besonders durch Unsauberkeit, Vernachlässigung usw. aus.“ Das widerspricht den Tatsachen. Denn Wurzer ging im Herbst 1781 von Krengels Unterricht ans Gymnasium über, Beethoven aber nicht, und Beethovens Mutter starb erst 1887 (siehe bei: Wurzer). Die Mitschülerschaft muß also noch in die Lebenszeit der Mutter fallen. Die „Unsauberkeit“ und „Vernachlässigung“ ist aber jedenfalls glaubwürdig, da auch das Fischersche Manuskript davon spricht.

**Kreutzer**, Konradin (geb. zu Meßkirch in Baden 1780, gest. zu Riga 1849). Erhielt frühzeitig Musikunterricht, widmete sich aber erst nach 1800 ganz der Musik. 1804 kam er nach Wien zu Albrechtsberger. Sein kleines, aber liebenswürdiges Talent drang bald durch. Schon 1808 bei der berühmten großen Akademie zu Ehren Haydns saß er am Klavier (nach Th.-R. III, S. 60, wo der Stollische Bericht benutzt ist). 1812 wurde er württembergischer Hofkapellmeister in Stuttgart, 1817 Kapellmeister des Fürsten Fürstenberg in Donaueschingen. 1822 ging er wieder nach Wien, wo er seine Oper „Libussa“ zur Aufführung brachte und von 1822 bis 1827 als Kapellmeister am Kärntnertortheater wirkte. Wenn nicht schon früher, so mußte Beethoven 1808 bei Gelegenheit der Haydn-Akademie auf den jungen Musiker aufmerksam werden. 1824 beteiligte er sich an der großen Beethovenschen Akademie bei den Proben und bei der Aufführung. 1827 am 22. Februar in einem Brief Beethovens an Schotts in Mainz heißt es: „Ihren letzten Brief habe ich durch den Kapellmeister Kreutzer erhalten.“ Aus dieser trockenen Feststellung läßt sich nicht



auf die Stimmung Beethovens Kreutzer gegenüber schließen. Der jüngere Musiker hatte aber den hochüberlegenen Meister in jenen Jahren einmal verletzt und war bei diesem mißliebig. Durch Robert Hornsteins „Memoiren“ (mitgeteilt in den „Süddeutschen Monatsheften“ 4. Jahrg., Heft 9, S. 303ff.) erfährt man Genaueres darüber, das auf Schindlers Mitteilungen zurückgeht. Kreutzer hatte den Meister in einer Theaterloge aufgesucht und „etwas auffällig als Kollegen behandelt“. „Darüber wurde Beethoven so wütend, daß er ihm von da an jede Annäherung unmöglich machte.“ Als man merkte, daß es mit Beethoven zu Ende ging, wollte Kreutzer nicht, daß Beethoven im Groll von ihm scheide. Durchaus wollte er nochmals zum Meister, und er wurde dort durch Schindler eingeschmuggelt. „Beethoven erblickte plötzlich den Konradin Kreutzer, drehte sich um ... Kreutzer stammelte einige Worte der Entschuldigung und suchte ihn durch Bitten zu rühren. Vergeblich! Er verharrte in seiner respektwidrigen Lage, bis Kreutzer zur Tür hinaus war. Wenige Tage nachher starb Beethoven.“ Kreutzer begleitete den Leichenzug.

(Zu Kreutzer die Musiklexika und Th.-R. III, S. 60, und V, S. 92, 473, 495, überdies Frimmel, „Beethovenjahrbuch“ II, S. 368f.)

**Kreutzer, Rudolf** (Rodolphe) (geb. 1766 zu Versailles, gest. 1831 in Genf). Der berühmte Musiker und Geiger, über den alle Nachschlagebücher Auskunft geben. Mit Beethoven wurde er im Kreise Bernadottes bekannt schon 1798, und zwar in Wien, wohin er den General begleitet hatte. Man muß auf einen freundschaftlichen Verkehr schließen. Hat doch Beethoven dem älteren Kunstbruder die Sonate für Violine und Klavier, Op. 47, 1803 gewidmet. Auf der ersten Ausgabe, die einige Zeit danach bei Simrock in Bonn erschien, liest man: „Sonata / per il pianoforte ed un violino obbligato Scritta in un (NB. statt ‚uno‘ vor s impura) stile molto concertante / quasi come d'un concerto / composta e dedicata al suo amico / R. Kreutzer / membro del Conservatorio di musica in Parigi, primo Violino dell' academia delle arti e della camera imperiale / da L. van Beethoven Op. 47 / Bonn, presso N. Simrock, Prezzo 6 Frs (proprietà del editore.“ (Im Skizzenbuch von 1803 Entwurf des Titels mit Schreibfehler: stilo, statt stile.) Auf das Erscheinen der Sonate mußte der Meister lange warten. Sie erschien erst 1805. Im Herbst 1804, am 4. Oktober, schrieb Beethoven an Simrock um Auskunft über das lange Ausbleiben der Veröffentlichung. In diesem Brief kommt auch die Stelle vor: „... dieser Kreutzer ist ein guter lieber Mensch, der mir bei seinem hiesigen Aufenthalt sehr viel Vergnügen gemacht, seine Anspruchslosigkeit und Natürlichkeit ist mir lieber als alles Extérieur

oder intérieur aller Meister Virtuosen — da die Sonate für einen tüchtigen Geiger geschrieben ist, um so passender ist die Dedication an ihn. —“ Kreutzer mußte wohl Kenntnis davon haben, daß das Werk nicht für ihn, sondern ursprünglich für Bridgetower bestimmt war. Vielleicht trug er dies dem jüngeren Musiker nach. Er spielte die Sonate — niemals! So teilte es W. Lenz mit, der sich auf Berlioz, „Voyage musical“ Bd. I, S. 261 beruft „... le célèbre violon ne put il jamais se décider à jouer cette composition outrageusement intelligible“ (im Lenzschen „Beethovenkatalog“ III, S. 264). — (Zu Kreutzer die Nachschlagebücher von Fétis, Gerber usw. bis zu den neuen Auflagen des Hugo Riemannschen „Lexikons“, Nottebohm-Mies, „Zwei Skizzenbücher von Beethoven“ 1924 [Breitkopf & Härtel]. — Siehe auch die Abschnitte: Bridgetower, Bernadott und: Kreutzersonate.)

**Kreutzersonate.** Unter diesem Namen geht gewöhnlich die Sonate für Klavier und Violine Op. 47, die dem berühmten Geiger Rudolf Kreutzer gewidmet ist. Geschrieben wurde sie 1803 für den Violinvirtuosen Bridgetower, der damals in Wien konzertierte (siehe bei: Bridgetower). Ries („Notizen“ S. 82f.) teilt mit, daß diese Sonate in kurzer Zeit entstanden ist, „obschon ein Theil des ersten Allegros früh fertig war. Bridgetower drängte ihn sehr, weil sein Concert schon bestimmt war und er seine Stimme üben wollte. — Eines Morgens ließ mich Beethoven schon um halb fünf Uhr rufen und sagte: Schreiben Sie mir diese Violinstimme des ersten Allegros schnell aus (Sein gewöhnlicher Copist war ohnehin beschäftigt). Die Clavierstimme war nur hier und da notiert. Das so wunderschöne Thema mit Variationen aus F-Dur hat Bridgetower aus Beethovens eigener Handschrift im Concerte im Augarten, Morgens um 8 Uhr spielen müssen, weil keine Zeit zum Abschreiben war. — Hingegen war das letzte Allegro in  $\frac{9}{8}$  A-Dur in der Violin- und Clavier-Stimme sehr schön abgeschrieben, weil es ursprünglich zu der ersten Sonate (Op. 30) in A-Dur mit Violine, welche dem Kaiser Alexander dediziert ist, gehörte. Beethoven setzte nachher an dessen Stelle, da es doch für diese Sonate zu brilliant sei, die Variationen, die sich jetzt dabei finden.“ Eine weitere Mitteilung wurde von A. W. Thayer einer Aufschreibung entnommen, die im Bridgetowerschen Exemplar der Kreutzersonate vom Geiger angebracht worden war (bei Thayer sogleich ins Deutsche übertragen): „Beethoven Op. 47 betreffend. Als ich ihn zu Wien in dieser concertierenden Sonate begleitete, ahmte ich bei der Wiederholung des ersten Teiles des Presto den Lauf im 18. Takte der Pianofortepartie dieses Satzes in folgender Weise nach.“ Bei Thayer in der 1. und 2. Auflage und bei Th.-R. sind die Noten zu finden. Beethoven sei hoch erfreut

gewesen, „sprang auf, umarmte mich und sagte: ‚Noch einmal, mein lieber Bursch!‘. Dann hielt er das offene Pedal während dieses Laufes auf dem Ton C bis zum neunten Takte aus.“ So Thayer nach Mitteilung Applebys. Nach C. Czerny teilt er mit, daß der erste Satz in vier Tagen komponiert und daß das markante Motiv des letzten Satzes einem Kreutzerschen Werke entlehnt sei. Bridgetower hätte sehr „extravagant“ gespielt, so daß man ihn auslachte. Die Stelle bei Kreutzer, die Beethoven entlehnt haben soll, ist bis heute noch nicht gefunden (siehe bei: Bridgetower). Czerny hat auch eine Andeutung über die Tempi der Sonate an anderer Stelle gegeben, nämlich im IV. Teil S. 84 seiner „Pianoforteschool“, wo er das Adagio sostenuto mit  $\text{♩} = 72$ , das Presto mit  $\text{♩} = 144$ , das Andante mit  $\text{♩} = 80$  und das letzte Presto mit  $\text{♩} = 88$  ansetzt.

Die Sonate, für Bridgetower geschrieben, sei dann aber eines Zerwürfnisses wegen — ein Mädchen soll dabei eine Rolle gespielt haben — einem anderen, nämlich Kreutzer, gewidmet worden. So hätte in späteren Jahren Bridgetower einem Bekannten (Thirlwall) gegenüber sich geäußert (Th.-R. II, S. 397f.).

Die Czernysche Mitteilung, daß der erste Satz in 4 Tagen komponiert worden sei, widerlegt sich selbst aus einer umfangreichen Skizze dazu, die schon vor der Ankunft Bridgetowers in Wien geschrieben worden sein muß. Über diese Skizze, die Ludw. Nohl im Werewetinschen Skizzenbuch studiert hat, berichtet der genannte Forscher in „Beethoven, Liszt und Wagner“ S. 100f. Es handelt sich also bei diesem ersten Satz der Kreutzersonate um ein schon skizziertes Werk, das freilich unmittelbar vor dem Konzert erst fertiggestellt wurde.

Daß die Kreutzersonate technisch nicht leicht ist und in der Auffassung nur von echten Künstlern bewältigt wird, sei angemerkt. Die beste Aufführung, die ich gehört habe, war die durch D'Albert und Bronisl. Hubermann. D'Albert ließ das Klavier nur halb offen, jedenfalls um einen schmetternden Eindruck zu vermeiden. Auch Bruno Walter, der sie mit A. Rosé vorzüglich spielte, hatte das Klavier geschlossen. Welcher wohlthätige Gegensatz zu dem Mißgriff, die Sonate zu orchestrieren!! Im ersten Band seiner „Brahmsbiographie“ (S. 28) berichtete Kalbeck von der „monströsen Umgestaltung“, die 1835 in Hamburg vorgenommen worden ist.

Die Kreutzersonate gehört heutigen Tages zu den viel gespielten und hat in manchen Köpfen viel Unordnung hinterlassen. Leo Tolstoi hat sich durch sie zu einem Roman „Die Kreutzersonate“ anregen lassen. Es ist eine Schaudergeschichte mit Mord, die ziemlich sinnlos

zu ihrem Titel gelangt ist. „... sie spielten die Kreutzersonate von Beethoven. Kennen Sie das erste Presto? .. Es ist etwas Schreckliches um diese Sonate... namentlich um den ersten Teil derselben... Nach diesem Presto spielten sie das weniger hervorragende Andante, die faden Variationen und das ganz schwache Finale“ !!! Nun Tolstoi war kein Musiker. — Von der weiten Verbreitung der Sonate legt auch die bildende Kunst Zeugnis ab. René Prinnet hat ein Bild gemalt, das durch die Sonate und durch Tolstoi angeregt ist. Umarmung des Violinspielers und einer Dame (bekannt aus Seemanns „Die Meister der Farbe“). Balestrieris Bild ist gleichfalls durch Nachbildungen sehr bekannt.

(Außer der Literatur über Beethovensche Sonaten im allgemeinen vgl. besonders Wilh. Lenz, „Kritischer Katalog sämtlicher Werke Ludw. v. Beethovens“ [1860] S. 257. Bei Lenz ist auch der Bericht aus der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ von 1805 mitgeteilt. „Beriot hat das Thema der Variationen seinem Tremolo zu Grunde gelegt.“ Lenz weist auf einen Zusammenhang mit Mozart hin. Eine Parallelstelle zur großen „Leonoren-Ouverture“ wird namhaft gemacht. — Nottebohm im „Thematischen Katalog“ S. 46f. sagt: „Eine revidierte Abschrift ist im Besitz von N. Simrock in Bonn.“ Der letzte Satz war schon 1802 geschrieben worden. Die ganze Sonate war 1804 druckfertig und erschien 1805 bei Simrock in Bonn. In Thayers „Chronologischem Verzeichnis“ ist S. 55 die ganze Stelle aus Ries wiederholt. Zu beachten auch B. Marx [Ausgabe von Behncke 1884] I, S. 303ff., „Die Musik“ III, S. 47f., W. Hutschenruyter, „Programma van den Beethovencyclus“, s'Gravenhage 1911, S. 219ff. Dort wird auch eine Personbeschreibung Bridgetowers mitgeteilt nach dem Reisepaß vom 27. Juli 1803. Bridgetower war von väterlicher Seite Afrikaner und daher Mulatte. Manches über Rud. Kreutzer und die Kreutzersonate ist feuilletonistisch zusammengefaßt durch A. Kohut im „Hamburger Korrespondent“ 17. November 1916.)

**Krumpholz**, Wenzel (geb. vermutlich um 1750 und wahrscheinlich in Schlesien oder Mähren, gest. 1817 zu Wien). Vorzüglicher Violinspieler und Mandolinenvirtuos, Mitglied des Theaterorchesters. Erteilte Privatunterricht auf der Geige. Krumpholz war ein Bruder des berühmten Harfenvirtuosen in Paris, J. B. Krumpholz. Wenzel Krumpholz gehörte zu den alten frühen Freunden Beethovens. Schon etwa im Jahre 1800 führte er bei Beethoven den jungen Dolezalek ein (Th.-R. II, S. 179), und auch der jugendliche Karl Czerny verdankt dem alten Krumpholz seine Einführung beim Meister. Er scheint diesem bei Lichnowski nützlich gewesen zu sein nach K. Czernys An-

deutungen in dessen Lebensbeschreibung („Jahresbericht von 1870 des Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde“ S. 4 und 9). Sicher eine der ältesten Nachrichten über ihn steht bei Dlabacz im „Künstlerlexikon für Böhmen“ gedruckt (S. 144). Danach wäre Krumpholz 1795 oder später nach Wien gekommen. Dlabacz berichtet „lebt noch daselbst 1808“. Ries in den „Notizen“ (S. 119) weiß ganz bestimmt mitzuteilen, daß Beethoven noch in Wien bei Krumpholz Violinunterricht genommen hat, und daß er den älteren Freund vertrauensvoll über seine neuesten Schöpfungen befragt habe. Einige beachtenswerte Mitteilungen über Krumpholz wurden vom Musiker F. Glöggl geboten, der sie 1857 in der „Neuen Wiener Musikzeitung“ veröffentlicht hat (S. 132). Krumpholz verkehrte viel in der Familie Czerny. Er wird besprochen als „Violinist im Orchester des k. k. Hoftheaters, ein höchst gefühlvoller Kunstenthusiast und einer der ersten, welche Beethovens Größe ahnten und erkannten. Er hing sich auch an Beethoven mit einer Beharrlichkeit und Aufopferung an, daß dieser, obschon er ihn immer nur ‚seinen Narren‘ nannte, ihn als intimsten Hausfreund aufnahm, ihn mit jedem Compositionsentwurfe sogleich bekannt machte und ihm überhaupt das größte Vertrauen schenkte. Durch Krumpholz, welcher von 1797 an fast jeden Abend bei Karls Eltern [Karl Czerny ist gemeint] zubrachte, erfuhr nun auch dieser täglich, was Beethoven eben componierte etc. und wurde gleich ihm für diesen Tonheros enthusiastisch“. Auch Glöggl erzählt, daß er den jungen Czerny bei Beethoven einführte. Zur Ergänzung der Glöggl'schen Mitteilung über Beethovens Vertrauen Krumpholz gegenüber dient uns die Erzählung des jungen Ries, der mit Krumpholz zugleich das erste Spiel des sogenannten „Andante favori“ durch Beethoven gehört hatte („Notizen“ S. 102f.). „Es gefiel uns aufs höchste, und wir quälten ihn so lange, bis er es wiederholte. Beim Rückweg am Hause des Fürsten Lichnowski vorbeikommend, ging ich hinein, um ihm von der neuen herrlichen Composition Beethovens zu erzählen und wurde nun gezwungen, das Stück, so gut ich mich dessen erinnern konnte, vorzuspielen.“ Lichnowski lernte bei wiederholtem Hören einen Teil des Stückes. Nächsten Tages machte sich Lichnowski den unpassenden Scherz, zu Beethoven zu gehen und das Andante als eigene Arbeit auszugeben. „Beethoven war hierüber sehr aufgebracht, und diese Veranlassung war Schuld, daß ich Beethoven nie mehr spielen hörte.“ Ries sollte von nun an das Zimmer verlassen, wenn Beethoven spielte, so auch bei einer der ersten privaten Aufführungen aus der noch ganz neuen „Leonore“. Da Ries nicht zugelassen wurde, gab es einen kleinen Auftritt Beethovens mit Lichnowski. Dem Freund

Krumpholz gegenüber äußerte sich der Meister 1803, daß er nun im Schaffen einen neuen Weg betreten wolle.

Das Ableben des alten Freundes am 12. Mai 1817 versetzte den Meister in tiefe Trauer, und zu den wenigen Werken aus jener Zeit gehört der Trauergesang aus „Wilhelm Tell“: Rasch tritt der Tod den Menschen an (dazu Abschnitt: Hirsch).

(Über Wenzel Krumpholz vgl. die Musiklexika, einschließlich dessen von Grove [II, 1906], „Die Musik“ III, S. 47, L. Nohl, „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen“, Kerst, „Erinnerungen“ II, S. 195, die Literatur über Beethovens Kompositionen für Mandoline, Th.-R. II und III passim.)

**Kudlich**, Johann (bei Th.-R. auch als Hermann und als Josef bezeichnet), war um 1820 Leiter einer Erziehungsanstalt in Wien. Als Beethovens Neffe 1818 endgültig aus dem Institut Del Rio ausgetreten war, kam er vorübergehend in Kudlichs Institut, beziehungsweise wurde er von Kudlich unterrichtet, offenbar auch während der kurzen Zeit, als er bei seiner Mutter Johanna v. Beethoven wohnte. Anfangs war der Meister für Kudlich und seine Lehrart ganz Feuer und Flamme. Ein Schreiben an den Wiener Magistrat vom 1. Februar 1819 hebt alle Vorzüge dieses Erziehungshauses hervor (Th.-R. IV, S. 555, „Die Musik“ 2. Jahrg. Heft 6). Das Institut war in der Nähe der damaligen Wohnung Beethovens auf der Landstraße gelegen. In Böckhs Nachschlagebuch von 1821 („Wiens lebende Schriftsteller“) wird es angeführt als Erziehungshaus von „Kudlich Johann. Auf der Landstraße. Erdbergerstraße Nr. 91“. Es war damals noch ganz bescheidenen Umfangs, da Beethoven hervorhebt, daß der Neffe Karl nur allein mit einem Zögling sei. Bald aber schlägt die Begeisterung um. Die Beaufsichtigung des Neffen war bei Kudlich nicht streng genug, um die Mutter des Knaben und ihren verderblichen Einfluß fernhalten zu können. Größte Unzufriedenheit stellte sich ein. Beethoven zögert sogar mit der Zahlung, allerdings vermutlich der Unklarheit wegen, in der gerade damals die Vormundschaftsangelegenheiten schwebten. Es wurde erwogen, ob der Knabe nicht zu Sailer nach Landshut geschickt werden solle. (Hiezu A. Sandbergers Studie in „Beethoven-aufsätze“.) Endlich entschloß man sich zum Eintritt des Neffen ins Erziehungshaus Blöchlinger. Dort trat er am 22. Juni 1819 ein. Kudlichs Institut wurde erst 1820 so ausgebaut, daß es als Erziehungshaus gelten konnte. 1825 heißt es in der „Wiener Zeitung“ vom Mai 1825 (im Hauptblatt S. 451), daß das „seit 1820 bestehende Erziehungshaus“ Kudlich vom Mai 1825 an im Sinaschen Gebäude Nr. 511 untergebracht ist, nicht mehr wie früher auf der Landstraße 93.

(Vgl. Th.-R. IV, S. 138, 555, Ludw. Nohl, „Beethovens Leben“ III, S. 175, Walter Nohl, „Konv.-Hft.“ I, S. 98f., 106, 126, 130, 161, 229, 289, „Die Musik“ Dezember 1902, S. 403ff. und 409, Frimmel, „Beethoven-jahrbuch“ I, S. 86. Siehe auch bei: Neffe: Schwägerin: Tüscher und: Vormundschaft.)

**Kübeck**, Karl Friedrich Freiherr v. (geb. 1780, gest. 1855). Aus bürgerlicher und wenig bemittelter Familie stammend, mit der Zeit zu Ehren und Würden gelangt. In den „Tagebüchern des Carl Friedrich Freiherrn Kübeck von Kùbau“, die 1909 in Wien bei Gerold & Co. veröffentlicht worden sind, finden sich mehrere Stellen, die von Beethoven handeln und jedenfalls fürs Beethovenhandbuch von Wert sind. Kübeck kam als armer Student nach Wien im Oktober, wie es scheint vor 1795. Er lernte dort in einer Musikerfamilie „M . . . r“ (ich vermute die Familie des Bassisten Seb. Mayer) Beethoven kennen. Dieser nahm sich freundlich des jungen, mittellosen, musikalisch ein wenig, wenn auch nicht hochbegabten Mannes an und empfahl ihn in einem adeligen Hause für den Unterricht der jungen Haustochter. Die Personbeschreibung Beethovens, die von Kübeck notiert wurde, ist folgende: „Ein kleiner Mann, mit strüppig emporwachsendem Haar ohne Puder, was seltsam läßt, ein von Blättern mishandeltes Gesicht, kleine blinzende Augen und eine fortwährende Bewegung aller Gliedmaßen des Körpers. Er setzte sich zum Fortepiano und meisterte das Instrument durch eine halbe Stunde zum Entzücken. Nina M . . . r, die lustige Tochter ihres künstlerischen Vaters, legte es nun darauf an, mich zu peinigen und stellte mich dem großen Meister als einen vor kurzem aus der Provinz angekommenen jungen Künstler vor. Ich errötete, und es kamen mir über den Spott Tränen in die Augen. Beethoven sah mich mit Rührung an, und sein sonst wildes Aussehen drückte sichtbar Theilnahme aus. Er verwies Nina ihren Mutwillen und sagte: ‚Wir wollen sehen, ob der knäbische Jüngling Musiktalent habe. Aber heute nicht. Kommen Sie morgen — indem er sich zu mir wandte — da jage ich Alle aus dem Zimmer, und wir werden uns allein versuchen.‘ Ich kam, es war der 5. April [NB. offenbar 1796]“. „Wie er es vorher sagte, waren wir bald allein. Er ließ mich, wohl eine Stunde, Verschiedenes spielen. Als wir fertig waren, sagte er mir: ‚Mein Lieber, Sie haben kein besonderes Talent für die Musik. Verlieren Sie damit nicht viel Zeit. Doch fehlt es Ihnen nicht an einiger Fertigkeit und strenger Schule. Die M.schen haben mich von Ihren sonstigen Verhältnissen unterrichtet. Ich kann Sie an einem Orte brauchen und Ihnen zugleich nützlich sein. Ich unterrichte eine junge Person einige Male in der Woche. Öfter kann ich nicht, und das ist nicht zureichend,

um sie weiter zu bringen. Wollen Sie die Stücke mit ihr täglich einstudieren, deren Kunstvortrag ich sie dann lehren werde, so werde ich Sie empfehlen?“ Kübeck nahm den Antrag mit Freuden an. „Am 8. April [1796] bestellte mich Beethoven zu sich und führte mich an dem Orte auf, von dem er mir sagte. Vater, Tochter und eine Gouvernante machen die Familie aus. Sie sind aus Venedig. Der Vater [Marchese genannt] hat mit unserer Regierung geheime Geschäfte und weilt darum in Wien ... Er heißt M...n. Seine Tochter ... heißt Julie, sie wird aber Litta genannt.“ Kübeck schildert die 13jährige Tochter als sehr schön.

Der Marchese wies den jungen Kübeck an die (auf vielen Reisen gebildete) Gouvernante, „... welche mir vor Herrn von Beethoven sagte, daß ich täglich von 5 bis 6 Uhr abends kommen, in ihrer Gegenwart mit der Kontessina Fortepiano spielen und übrigens mich genau an die Weisungen des Herrn von Beethoven halten soll, wofür ich monatlich 20 fl. erhalten werde. Falls ich so zufrieden sei, könne ich gleich morgen kommen. Ich nahm Alles an. Dem Beethoven hätte ich die Hände küssen mögen, er lehnte aber allen Dank ab.“

Im Juni 1796 notiert Kübeck: „Unsere Übungen in der Musik schreiten jetzt zur großen Zufriedenheit Beethovens vorwärts, und ich selbst gewinne am meisten dabei. Der Wert des Fingersatzes und der strengsten Genauigkeit wird mir erst jetzt recht klar. Ich studiere die Stücke, die Beethoven vorlegt, vorher selbst zuhause recht gut ein, dann übt sie die Kontessina unter meiner Aufsicht und Anleitung, und endlich lehrt sie Beethoven den eigentlichen Kunstvortrag. Die liebliche Kontessina ist jetzt ungemein fleißig ...“ Aus einer Stunde wurden gewöhnlich zwei oder noch mehr, die Kübeck im Hause des Marchese M. verbrachte. Der Unterricht dauerte auch im Juli fort. Im August bestand Kübeck eine Prüfung. In demselben Monat notiert der Studiosus: „Der Marchese gab eine große Gesellschaft, in der sich Kontessina unter Leitung Beethovens produzierte. Ich war ebenfalls eingeladen und zugegen. Litta hat ungeheueren Beifall erhalten. Sie sagte mir, es sei ihr so gut gegangen, weil sie immer an mich gedacht hat. Das liebe Mädchen!“ Kübeck blieb dann vom 8. September bis zum 14. Oktober in Znaim bei seinen Eltern, denn der Marchese und seine Familie verreisten. Am 17. Oktober kehrte der Marchese mit seiner schönen Tochter wieder nach Wien zurück, und der Unterricht im Klavierspiel wurde fortgesetzt. Ohne Zweifel hat in jener Zeit sich auch Kübecks Bekanntschaft mit Beethoven erneuert, der übrigens den Unterricht bei der Kontessina im Januar 1797 aufgab (nachholende Eintragung vom März 1797): „Beet-



hoven, was ich zu notieren vergaß, ist schon im Jänner selbst ausgetreten. Der Mann ist anderweitig so sehr in Anspruch genommen und lehrt nur aus Gefälligkeit.“ Kübecks Unterricht wurde am 10. März [1797] abgebrochen, da der Marchese politischer Gründe wegen von Wien fort mußte. Rührender Abschied. Nach einiger Zeit Wiederkehr der Kontessina und Wiederaufnahme des Unterrichts. — Kontessina wurde 1799 durch den Marchese mit einem reichen Venezianer verlobt. — Traurige Zeiten für den jungen Kübeck, der erst ins achtzehnte Jahr ging und die Kontessina mit der Sehnsucht erster Liebe anbetete. Sie liebte den jungen Lehrer nicht weniger. Der Marchese mußte also ein festes Band zerreißen. Bei der Trennung im Mai 1799 erhält Kübeck Littas Bildnis.

1801 wohnte Kübeck in einem Hause des „Tiefen Grabens“. Dort könnte er Beethoven gelegentlich gesehen, wohl auch gesprochen haben. Denn auch dieser wohnte damals in einem Hause derselben Straße. Und so geschah es denn auch. Am 20. Februar wird ins Tagebuch eingetragen: „Wie sehr überrascht war ich, als ich heute morgens, Beethoven! begegnete, der in seinem genialen Rennschritt auf mich loskam und seine Freude des Wiedersehens mir zu erkennen gab. Wir sprachen allerlei. Er fragte mich, ob ich recht noch Musik treibe. Gar nicht mehr; ich folge Ihrem Rate; Sie haben mir ja Talent dazu abgesprochen, und ich fühle, daß Sie Recht hatten. Erbärmlich, wer sich mit Dingen abplagt, wozu er kein Talent hat. Darum ist der Mensch sozial, damit seine Fülle von der ganzen Gesellschaft realisiert werde; jedes Individuum aber seinen Ton — aber rein und vollkommen — zu der Harmonie liefere, nicht aber selbst die ganze Harmonie zu sein sich anmaße. Beethoven: Nicht übel, aber nicht wahr. Ich mag mit keinem Menschen umgehen, der immer nur einen Ton von sich gibt. Das wäre ein langweiliger Kumpan, wäre sein Ton auch noch so rein. Der Mensch repräsentiert einzeln ebenso das Gesamtleben der Gesellschaft, wie die Gesellschaft nur ein etwas größeres Individuum vorstellt. Doch, was hören Sie von unserem großnasigen Marchese und seiner engelschönen Tochter? Ich erzählte kurz und so gefaßt als möglich, was geschah. Er nahm Alles ziemlich gleichgültig auf und ging auf sein Lieblingsthema, die Politik über, die mich sehr langweilt. Wir trennten uns. Ich nahm das Bildnis meiner Litta.“ (Nach Frimmel, „Beethovenforschung“ Heft 2 vom Juli 1911.)

**Kügelgen** (Kügelchen), Gerhard v. (geb. zu Bacharach 1772, ermordet 1820 bei Loschwitz). Maler, der sich bald einen großen Ruf machte. Doch kommt er als Maler für uns wenig in Betracht, sondern als Jugendfreund Beethovens, der nur in Bonn mit dem jungen

Meister zusammen war, im Kreise der Witwe Koch und vermutlich auch an der Universität. Karl Ferdinand v. Kügelgen war Zwillingbruder Gerhards und wird oft mit diesem zusammen genannt. Wegelers „Notizen“ S. 58f. berichten vom Gasthaus zum „Zehrgarten“ der Witwe Koch in Bonn, daß Beethoven dort mit Eleonore v. Breuning, Romberg, Reicha und den Zwillingbrüdern Kügelgen zusammenkam. Auch bei der Witwe Breuning muß er mit ihnen verkehrt haben. Denn dort waren die Zwillinge wie zu Hause, und Mama Breuning mußte ihnen, die „tägliche Gäste“ waren, verschiedenfarbige Abzeichen geben, um sie unterscheiden zu können, so ähnlich sahen sie sich (Überlieferung in der Familie v. Breuning, siehe G. v. Breuning, „Aus dem Schwarzspanierhaus“ S. 11ff.). Beide Brüder wurden Maler und hatten zur Zeit, als Beethoven noch in Bonn war, ungefähr dieselben Schicksale. 1791 gingen beide auf Kosten des Kurfürsten nach Italien, 1795 nach Rußland, wo sich aber ihre Wege trennten. Gerhard kehrte nach Deutschland zurück und wurde Professor an der Akademie in Dresden, während Karl in Rußland blieb. Er starb 1832 in Reval. Wie oben erwähnt, war Beethoven an der neuen Bonner Universität eingeschrieben. Karl Ferdin. v. Kügelgen kommt dort gleichzeitig vor als eingeschriebener Hörer (vgl. Ernst Bücken, „Anton Reichas Leben und Kompositionen“ [1912], und desselben, „Beethoven und Reicha“ in „Die Musik“ 1913, 2. Märzheft, siehe auch Abschnitt: Bildung und Th.-R. I, S. 245f.). Thayer vermutet, daß sie bei der feierlichen Eröffnung der Universität anwesend waren, nicht nur Gerhard v. Kügelgen, von dem bestimmte Nachrichten vorliegen, sondern auch Beethoven (vgl. F. Ch. A. Hasse, „Das Leben Gerhards v. Kügelchen“, 1824, S. 37). Für Beethoven ist die Sache freilich unsicher.

(In den Nachträgen zum großen „Künstlerlexikon“ von Fübli ist der Künstlername in „Küchelgen“ verändert. Dort alte Literaturangaben. Auf Hasse ist schon hingewiesen. In mehreren Auflagen ist erschienen: Wilhelm v. Kügelgen, „Jugenderinnerungen eines alten Mannes“. — Eine Miniatur mit dem Bildnis Steffen v. Breunings hat sich in der Familie Breuning erhalten [mit „G. Kügelgen . . . 1788“ bezeichnet], desgleichen ein Medaillonporträt der Witwe Eleonore v. Breuning. Beachtenswert ist J. v. Hormayrs „Archiv für Gesch., Geographie usw. . .“ von 1820, S. 401 und 405 mit Benutzung älterer Literatur, sowie der lange Artikel über die Kügelgen in der 7. Aufl. des „Brockhausschen Konversationslexikons“ von 1827. Sehr weit verzweigt ist die neuere Literatur über die Kügelgen, die in viele fremde Gebiete hinüberreicht, z. B. auch in die Goetheliteratur. Unter anderem zu beachten Leop. Kaufmann, „Bilder aus dem Rheinland“ [Köln

1884], und Herm. Riegel, „Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst“ S. 172, ferner die neueren Künstlerlexika, einschließlich Böttichers. — Das aquarellierte Selbstbildnis G. v. Kügelgens befindet sich zu Dresden im Stadtmuseum.)

**Kuffner**, Christoph (geb. Wien 1777, gest. ebendort 1846). Dichter. Schon im kunstfreundlichen Vaterhaus versuchte er sich in Dichtkunst und in Musikübung. Paul Wranitzky unterrichtete den jungen Kuffner in Gesang und Violinspiel. Mozart und Haydn gehörten zu den Freunden des Hauses. Doch wurde er nicht Künstler von Beruf, sondern k. k. österreichischer Beamter, 1803 „Hofkriegsraths-Concepts-Praktikant, 1819 Bücher-Censor, 1831 Staatsraths-Concipient“. Sämtliche dramatische Werke von Chr. Kuffner erschienen in zwei Bänden „bey Kaulfus und Krammer“ 1825. Die gesammelten Schriften Kuffners füllen 20 Bände, in deren letztem F. C. Weidmann (S. 349ff.) einen kurzen Lebensabriß des Dichters gab. Diesem sind obige Angaben entnommen. Kalischer spricht ohne jede Begründung (in der Zeitschrift „Euphoriion“ 1897, 3. Ergänzungsheft) davon, daß Kuffner „zu den ältesten Dichterfreunden Beethovens“ gehört habe. Das ist auf alle Fälle unrichtig und leicht zu widerlegen. 1808 erst kommt Kuffner wenigstens mit Wahrscheinlichkeit in Beethovens Kreisen vor. Er soll nach Czernys allerdings bestimmter Mitteilung mit Beethoven gemeinsam die Worte zur „Chorfantasie“ gestaltet haben (Th.-R. III, S. 110, IV, S. 29, Nottebohm, „Beethoveniana“ II, S. 503). 1813 stand er mit Beethoven in Verbindung, der den Triumphmarsch zu Kuffners Drama „Tarpeja“ komponierte. („Tarpeja“ steht im Bd. II von „Sämtliche dramatische Werke von Chr. Kuffner“ S. 128ff. wieder abgedruckt.) Es ist bekanntlich kein hervorragendes Werk und scheint den Tonkünstler nicht ganz gepackt zu haben. Aber ein späteres Werk Kuffners, ein Oratorium „Saul“ oder „David und Saul“ konnte den Komponisten geradewegs fesseln. Aus den Gesprächen ist das zu entnehmen, die aber schon in zu späte Zeit fallen, 1826, um mit irgendwelchen Skizzen des Meisters in Zusammenhang gebracht werden zu können. Nebenbei bemerkt, war Kuffner unter den Kunstfreunden, die 1824 dem Meister die ehrende Adresse unterzeichneten. Ob ein Briefchen, das ich 1888 in einer Zeitschrift „An der schönen blauen Donau“ veröffentlicht habe, und das bei Th.-R. V, S. 258 auf Kuffner bezogen wird, nicht doch an Schindler gerichtet ist, bleibt vorläufig unentschieden. (Gesprächsheft vom April 1826 enthält viele Äußerungen Kuffners und die Erinnerung an eine Mondnacht im Fischerhaus bei Nußdorf [siehe bei: Klippel].)

**Kuhlau**, Friedrich (geb. 1786 zu Ülzen in Hannover, gest. 1832 zu

Lyngbye bei Kopenhagen), der bekannte Tonkünstler, dessen leichte Sonatinen noch heute beliebte Unterrichtsstücke sind. Er schrieb auch Opern und anderes. Als er 1825 nach Wien kam als dänischer Konzertmeister, fühlte er begreiflicherweise das Bedürfnis, unseren Meister kennen zu lernen. Seyfried berichtet darüber (in den „Studien“, Anhang S. 24ff.), daß Haslinger zum Zweck der Zusammenkunft für Kuhlau und einige andere Musiker einen Ausflug nach Baden veranstaltete, wo Beethoven den Sommer verbrachte. Professor Sellner vom Konservatorium scheint die Gelegenheit benutzt zu haben, den Meister persönlich kennen zu lernen. Er war gleichzeitig mit Holz und Konr. Graf ebenfalls bei der Partie. Man machte einen anstrengenden Spaziergang. „Da mußten denn alle Lieblingsplätze aufgesucht werden, und zwar keineswegs auf den gebahntesten Wegen. Bald hieß es gemsenartig klettern zu Rauhenecks und Rauhensteins Ruinen“, von deren Zinnen man die in der Tat herrliche Aussicht genoß. Beethoven voran, ergötzte sich an der Unbeholfenheit des Gehens und Laufens der städtischen Gäste auf den schlechten Wegen. Ein Mittagsmahl, das im Helenental bestellt war, verlief überaus heiter. Außer der erwähnten Gesellschaft waren keine Gäste da, und man fühlte sich ganz ungestört. Schindler sah sich hinterher veranlaßt, Blätter, die offenbar etwas starke Witze enthielten, aus dem Gesprächsheft herauszureißen. „Hatte schon hier der perlende Sillery mehr noch als seine Schuldigkeit getan, so vollendete der in Beethovens Wohnung zum Johannisregen reichlich fließende Vöslauer vom besten Gewächs das begonnene Werk. Der joviale Hauspatron war in der lebenswürdigsten Laune, von welcher sich auch seine Freunde, ohne die Grenzen der Wohlanständigkeit zu überschreiten, mit fortgerissen fühlten. Kuhlau schrieb aus dem Stegreif einen Canon über den Namen Bach, und Beethoven weihte dem Andenken dieses genußreichen Tages nachstehendes Impromptu.“ Es folgt in Noten der Kanon: „Kühl nicht, lau nicht . . .“, wozu Beethoven die Nachschrift beifügte: „Ich muß gestehen, daß auch mir der Champagner gestern gar sehr zu Kopf gestiegen, und ich abermals die Erfahrung machen mußte, daß dergleichen meine Wirkungskräfte eher unterdrücken, als befördern, denn so leicht ich sonst auf der Stelle zu antworten im Stande bin, so weis ich doch gar nicht mehr, was ich gestern geschrieben habe. Erinnern Sie sich zuweilen Ihres Ergebensten Beethoven m. p. Baden am 3. September 1825.“ Was Beethoven tags vorher ins Gesprächsheft geschrieben hatte, entspricht nicht genau dem Kanon, den Kuhlau zur Erinnerung erhielt. Dazu auch ein hastiges, etwas verworrenes Briefchen an Holz, der gebeten wird, den Kanon an Kuhlau

zu übergeben. Aus dem „Konversationsheft“ erfährt man dann auch, daß Beethoven einen Gegenbesuch bei Kuhlau versucht hat. Zweimal war er vergeblich dort (Th.-R. V, S. 240). (Vgl. Thayer, „Chronologisches Verzeichnis“ S. 155, und Th.-R. V, S. 234ff.) Wie Thayer aus den Gesprächsheften mitteilt, „scheint sich Haslinger etwas übernommen zu haben“. Würfel wäre noch hinzugekommen. (Siehe auch bei: Sellner, Weingenuß, Würfel.)

„Kunst- und Industrie-Comptoir“ in Wien. Unternehmen, das vom Anfang des 19. Jahrhunderts bis 1814 für Wien und Beethoven von Bedeutung war. 1801 suchte Jos. Schreyvogel (Karl August West mit dem Decknamen), angeregt durch Jakob Hohler nach dem Vorbild des Weimarer Kunst- und Industrie-Comptoirs in Wien eine ähnliche Anstalt zu gründen („Journal des Luxus und der Moden“, November 1802, S. 634ff., Meusels „Archiv für Künstler und Kunstliebhaber“ I, 1804, S. 15ff., G. Glossy, „Jos. Schreyvogel, eine biographische Skizze als Einleitung zu dessen Tagebüchern“ 1903, Frimmel, „Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen“ II, S. 475ff.). Es nannte sich „Bureau des arts et de l'industrie“. In vielen Briefen Beethovens kommt es als „Industriecomptoir“ vor. Man pflegte dort die graphischen Künste, den Notenstich, gab wertvolle Musikalien und bedeutende Kupferstiche nach guten Gemälden heraus. Anfangs blühte das Unternehmen. Dann trübten sich die Aussichten durch Zwistigkeiten und Rechtsstreitigkeiten zwischen Hohler und Schreyvogel und nicht zuletzt durch den Staatskrach von 1811. Als Mitbegründer des Kontors sind auch Dr. Joh. Siegmund Rizi und Dr. Jos. v. Sonnleithner anzuführen. 1814 kam das Ganze ins Wanken, als Schreyvogel sich wieder der Dramaturgie zuwandte und Hoftheatersekretär wurde, wie er es schon in der Zeit gegen 1802 gewesen war. Hohler führte das Kontor weiter bis 1826, nachdem ein Konkurs überstanden war. Nach Schindler (II, S. 277) ist der ganze Verlag schließlich an Tobias Haslinger übergegangen. Die Verbindung des Kontors mit Beethoven ist schon 1802 vollzogen worden. Die Sonnenfelssonate Op. 28 ist damals im Kunst- und Industrie-Comptoir erschienen (angezeigt in der „Wiener Zeitung“ vom 14. August 1802). Bald folgten andere Werke Beethovens von nicht geringerer Bedeutung, unter denen hervorzuheben sind: die B-Dur-Symphonie, die Klavierkonzerte in C-Moll und in G-Dur, die Rasumowskyquartette, die „Coriolan“-Ouverture, die Violinromanze Op. 50.

Auch gehören diesem Verlag an die 4händigen Märsche Op. 45 und die zwei Klaviersonaten Op. 49, die Bagatellen Op. 33, das sogenannte „Andante favori“.

(Siehe Thayer, „Chronologisches Verzeichnis“, Nottebohm, „Thematischer Katalog“, „Führer durch die Beethovenausstellung der Stadt Wien“ 1920, Nr. 448 und 469ff., Th.-R. II und III nach Register, Ludw. Nohl, „Beethovens Leben“ 1. Aufl. II, S. 498. — Siehe auch bei: Cappi und: Schreyvogel.)

**Kunz & Co.** Wiener Großhandlungshaus zu Beethovens Zeit. Der Meister hatte jedenfalls irgendwelche Verbindung mit diesem Haus. Auf der Badener Beethovenausstellung von 1920 durch Herrn Kapellmeister Rudolf Nilius ein Briefchen Beethovens ausgestellt, das an dieses Handlungshaus gerichtet ist und folgendermaßen lautet:

„P. S. Die Herrn Kuntz und Kompagnie sind höflichst ersucht, beyliegende 3 Gesänge Von Goethe an Breitköpf und Härtel nach Leipzig zu befördern — je Geschwinder, je besser, dero ergebenster Diener Ludwig Van Beethoven.“

Es handelt sich um Op. 83, das 1810 entstanden und im November 1811 erschienen ist. (Über Op. 83 vgl.: Lieder.) Kunz & Co., geleitet von Gottfried Kunz und Gotthold Kunz, die ihre „Schreibstube und Niederlage am Hohenmarkt Nr. 592 zu ebener Erde“ hatten. Die Hausnummer kann auch 582 gewesen sein (vgl. die Jahrgänge 1810, 1811 und 1812 des „Handlungs-gremial-Schemas“ von Wien und Frimmel, „Die Beethovenausstellung in Baden“ in der „Wiener Zeitung“ vom 15. August 1920).

**Kurzsichtigkeit** (Myopie). Beethovens Augen waren kurzsichtig. Im allgemeinen berichten Breuning und Grillparzer davon (Breuning, „Aus dem Schwarzspanierhause“ S. 65, und Grillparzer, „Sämtliche Werke“ Bd. VII, S. 109f.). Aus den erhalten gebliebenen Brillen und dem Nachweis einer Doppellorgnette, die er lose an einer langen Kette oder einer Schnur trug, kann man schließen, daß eine Nachhilfe beim Sehen notwendig war. Denn aus reiner Ziererei hat ein Beethoven keine Brillen aufgesetzt. Nachzuhelfen war bei einer mittleren Kurzsichtigkeit, und Seyfried (in der Zeitschrift „Caecilia“ IX, S. 218f.) ist wohl im Irrtum, wenn er von „concaven sehr scharfen Brillengläsern“ spricht. Vielleicht hat er solche einmal bei Beethoven vorgefunden, doch sind die Brillen, die sich durch Schindlers Obsorge erhalten haben, keineswegs sehr scharf. Sie kamen durch den Genannten an die Berliner Bibliothek, wo ich sie vor Jahren (1880) durch Dr. Kopfermanns Freundlichkeit genau besichtigen konnte. Scharfe Gläser dürften von Beethoven nur ausnahmsweise benutzt worden sein. Was A. Ch. Kalischer laienhafterweise in „Die Musik“ II. Heft S. 12 und 13 über den Gegenstand vorbringt, kann nicht anerkannt werden. Dagegen hat man die Arbeit von Prof. Hermann Cohn in der „Wochen-

schrift für Therapie und Hygiene des Auges“ 1901 auf 1902 Nr. 32, S. 5 zu beachten und die Bemerkungen Dr. Schweisheimers in seinem ersten Artikel über „Beethovens Krankheiten“ in der „Münchener medizinischen Wochenschrift“ von 1920 Nr. 51 (vgl. auch „Zentralzeitung für Optik und Mechanik“ 1917 S. 227) und danach die Notiz in „Bohemia“, Prag 8. Juli 1917 Nr. 185 und die „Österreichische Volkszeitung“ ungefähr derselben Zeit. Wiederholt ist von Beethovens Augen und seiner Kurzsichtigkeit die Rede in meinen Arbeiten über den Meister, unter anderem in den „Beethovenstudien“ Bd. I, S. 161. — Siehe auch Th.-R. II, S. 566, Schindler II, S. 56.

Gewiß ist Beethovens Wesen durch die Kurzsichtigkeit beeinflußt worden, da er ja nicht, wie die meisten seiner Mitmenschen, sicheren Blickes in die Ferne schweifen konnte, also auch beim Erkennen von Bekannten aus der Entfernung in Verlegenheit kam. Beachtenswert dies, auch wenn die Störungen des Wohlbefindens durch die Kurzsichtigkeit nicht annähernd so empfindlich waren, wie die durch das mangelhafte Hören. — Störend scheint eine Erkrankung der Augen (wohl eine Konjunktivitis) im Jahre 1823 gewirkt zu haben.

## L.

**Lablache**, Luigi (geb. 1794 zu Neapel, gest. daselbst 1858), Sänger von Bedeutung. Während der letzten Lebensjahre Beethovens in Wien als Opernsänger angestellt. Er hat als solcher gewiß Beethoven gekannt. Er verkehrte bei Del Rios (Th.-R. IV, S. 519). Näheres über einen persönlichen Verkehr ist vorläufig nicht zu berichten, und daß 1827 Lablache beim Requiem für Beethoven am 3. April in der Augustinerkirche mitgewirkt hat, ist wohl ein Zeichen von Verehrung für den Meister, beweist aber nichts dafür, daß der Sänger in nahem Umgang mit Beethoven gelebt und die letzten Worte vernommen hätte, wie sie von Lablache wiedergegeben worden sein sollen. Es ist weder überliefert, noch irgendwie wahrscheinlich, daß man Lablache beim sterbenden Komponisten vorgelassen hätte. (Siehe bei: Letzte Worte. — Über Lablache vgl. die Musiklexika, einschließlich derer von H. Riemann und G. Grove. — Ein Bildnis des Sängers, auf Stein gezeichnet von J. Kriehuber, war 1920 im Wiener Rathaus ausgestellt als Nr. 381 der Beethovenausstellung.)

**Lachner**, Franz (geb. 1803 zu Rain in Oberbayern, gest. 1890 zu München), berühmter Musiker, der in den 1820er Jahren wiederholt mit Beethoven zusammentraf und ganz wohl in den Kreis des Meisters einzubeziehen ist. 1822 war Lachner nach Wien gekommen, wo er

bald wichtige Verbindungen anknüpfte, unter anderem mit dem jungen Franz Schubert und dem betagteren Beethoven. Über die Bekanntschaft mit diesem schrieb Lachner selbst in den „Münchener Neuesten Nachrichten“ vom Juni 1882 in dem „Erinnerungsblatt an Schubert und Beethoven“, das in derselben Zeitung am 20. oder 21. Januar 1890 aus Anlaß von Lachners Ableben wieder zum Abdruck kam und von dort in viele Tagesblätter übergang. (Nach Angabe des „Zentralblattes der deutschen Musikwissenschaft“ von O. Wille und A. Meißner Heft 1, 1890, S. 7. Siehe auch „Münchener Allgemeine Zeitung“ vom 13. Februar 1890 [Beilage zu Nr. 44], „Hamburger Signale für die musikalische Welt“ 1892, 5. März, Nr. 11, J. Lewinsky, „Vor den Kulissen“ II, [1882].) Kerst „Erinnerungen“ I, S. 294f. Der Abdruck, den ich hier von der für uns wichtigsten Stelle gebe, entspricht dem „Abendblatt der Neuen freien Presse“ vom 22. Januar 1890. Lachner schrieb: „Wenn mir Wien durch Gluck, Mozart, Haydn und Beethoven geheiligt erschien, so war insbesondere das damals schon ruhmgekrönte Wirken des Letzteren für mich von dem höchsten Interesse. Kein Wunder daher, daß es von dem ersten Augenblicke meines Verweilens in Wien an mein größter Wunsch war, ihn zu sehen und seine persönliche Bekanntschaft zu machen. Ihn zu sehen, war in den letzten Jahren seines Lebens in dem Gasthause ‚zur Eiche‘ auf der Brandstätte regelmäßig jeden Samstag Abends Gelegenheit gegeben. Beethoven fand sich dort ein, um sein Lieblingsgericht zu sich zu nehmen, dazu Regensburger Bier zu trinken und dann eine Pfeife Tabak zu rauchen. Er hatte dort in einem Winkel sein Tischchen, an welches sich aus Respekt Niemand weiter setzte. Sehr häufig besuchten in Wien anwesende Fremde dieses Local, blos um Beethoven zu sehen.

„Mir war es vergönnt, seine persönliche Bekanntschaft im Streicherschen Hause zu machen. Dasselbe war damals der Sammelplatz aller auf Musik einwirkenden Persönlichkeiten; so kam es, daß auch ich, wenn auch blos Organist und ausübender Clavierkünstler, Zutritt fand. Eines Tages war ich allein dort und saß am Flügel neben Nanette Streicher, welche eben das große B-Dur-Trio von Beethoven Op. 97 studierte. Da trat plötzlich Beethoven, auf dessen Hauswesen Frau Streicher viel Einfluß hatte, in das Zimmer, eben als wir bis zum Anfang des letzten Satzes gekommen waren. Er hörte unter Anwendung des stets in seiner Hand befindlichen Hörrohres einige Augenblicke zu, zeigte sich aber alsbald mit dem zu zahmen Vortrage des Hauptmotivs des Finales nicht einverstanden, sondern beugte sich über die Clavierspielerin hinüber und spielte ihr dasselbe vor, worauf er sich



alsbald wieder entfernte. Ich war von der Hoheit seiner Erscheinung, seinem energischen Auftreten und der unmittelbaren Nähe seiner imposanten Persönlichkeit in solchem Grade aufgeregt und erschüttert, daß ich geraume Zeit brauchte, bis ich wieder in ruhige Verfassung kam. Ein zweitesmal traf ich ihn bei dem berühmten Abbé Stadler, dem Componisten des Oratoriums ‚Das befreite Jerusalem‘ und mehrerer Sonaten und Fugen, bekannt auch durch seine im Jahre 1826 herausgegebene Vertheidigung der Echtheit des Mozartschen Requiems gegen die Angriffe Gottfried Webers. Beethoven hielt sich jedoch nicht lange dort auf und erwiderte, als Stadler mich ihm vorstellte: ‚Ich habe ihn ja bereits gesehen.‘

„Später besuchte ich Streicher in Baden und traf in seiner Gesellschaft mit Beethoven auf der Promenade zusammen. Bei dieser Gelegenheit war es, wo Streicher Beethoven um die Erlaubnis bat, mich zu ihm führen und ihm eine meiner Compositionen vorlegen zu dürfen. Dies wurde freundlich zugestanden, und bei meinem alsbald erfolgenden Besuche hatte ich mich einer äußerst gütigen, mich in hohem Grade entzückenden Aufnahme zu erfreuen. Beethoven las die von mir mitgebrachte Claviersonate in A-Moll genau durch, änderte daran eigenhändig einige Tacte und stellte sie mir dann unter aufmunternden Worten und mehrfachen Aeußerungen seiner Zufriedenheit zurück. Außerdem sah ich Beethoven auch noch bei den Proben zu der im Kärntnerthortheater veranstalteten Aufführung der Neunten Symphonie. Beethovens Einwirkung auf die Proben war übrigens wegen seines damals schon weit vorgeschrittenen Gehörleidens nicht vortheilhaft.

„Leider war es mir bald darauf beschieden, die Nachricht von dem am 26. März 1827 eingetretenen Ableben des noch nicht 57jährigen Tonheros zu vernehmen und Theilnehmer des seiner Leiche folgenden höchst großartigen Zuges zu sein.“

(In der ausgebreiteten Literatur über Franz Lachner ist oft von Beethoven die Rede. — Siehe auch Schindler II S. 177 neben der Literatur, die oben genannt ist. Im allgemeinen ist auch zu nennen die Literatur über Schwind, Schubert und andere, die dem Lachnerkreise angehören. Siehe auch bei: Opernpläne.)

**Laibach**, Philharmonische Gesellschaft in. Ernannte den Meister 1819 zum Ehrenmitglied (siehe: Ehrungen). Die Gesellschaft war 1702 gegründet worden als eine der ältesten Musikvereinigungen in Mitteleuropa. Nach mannigfaltigen Drangsalierungen endete sie 1921 (zur Aufhebung vgl. „Neues Wiener Tageblatt“ 10. Juni 1921).

**Landaufenthalt.** Beethoven war von Kindheit an gewöhnt, die

Jahreszeit der langen Tage für Spaziergänge auszunutzen. Dies ergibt sich, wenn man im Fischerschen Manuskript nur ein wenig zwischen den Zeilen lesen will. Denn von vielen Ausflügen in Bonns Umgebung ist die Rede, und zur Zeit, als er schon mit Breunings bekannt war, durfte er mit dieser Familie jeden Sommer in Kerpen verbringen. Wie er es in den ersten Jahren der Wiener Zeit gehalten hat, ist nicht bekannt, nur weiß man sicher um Besuche in den landschaftlich sehr verlockenden Umgebungen des alten Wien. Der Sommer in Heiligenstadt von 1802 ist dann allbekannt, und daran reihen sich alljährliche Landaufenthalte. Im Riedel-Amadeischen „Notizbüchlein“, das zugleich das älteste erhaltene Gesprächsheft bildet und etwa 1815 auf 1816 benutzt worden ist, kommt die Aufschreibung vor „Karte von den nahen Umgebungen von Wien landaufenthalt suchen — 12 fl.“ (erste Mitteilung in „Neue Zeitschrift für Musik“ 1889, S. 536). Das vorliegende Handbuch widmet mit Absicht den Landaufenthalten des Meisters erhöhte Aufmerksamkeit, da in den bisherigen Schriften bis in die neueste Zeit auf die Sommersitze so wenig geachtet worden ist, daß nicht einmal die Register auf die Orte Rücksicht nehmen. Will jemand mit Hilfe der Register (auch bei Th.-R. und Schiedermaier) etwas über Baden, Heiligenstadt, Hetzendorf, Kerpen, Mödling, Penzing und wie die Orte alle heißen, auffinden, so ist er gänzlich auf dem Holzwege, deshalb sind den meisten Orten von Bedeutung, an denen Beethoven gewohnt und besonders übersommert hat, im Handbuch eigene Abschnitte gewidmet. Damit soll eine Vorarbeit für ein Itinerar des Meisters geboten sein.

(In bezug auf Landaufenthalte vgl. auch: Natursinn und: Wohnungen.)

**Landshut.** Zwar kein Aufenthaltsort des Meisters, aber oft genannt als beabsichtigter Unterkunftsart für den Neffen Karl im Jahre 1819. (Vgl. Walter Nohl, „Konversationshefte“ Bd. I passim und die Abschnitte: Neffe und: Sailer.)

**Langenlois.** Zu Beethovens Zeiten ein blühender Markt, seit dem Februar 1925 Stadt. Im „Topographischen Landschematismus von Niederösterreich“ (von Steinius, 1822) steht es als landesfürstlicher Markt mit 424 Häusern. Unter den beigegeführten Angaben auch: „Die nächste Poststation zur Abgabe der Briefe ist Krems.“ Beethoven war von Gneixendorf aus mindestens einmal in Langenlois und dies in Begleitung des Bruders Johann, des Gutsherrn von Gneixendorf, der geschäftlich in Langenlois zu tun hatte. Eine Langenloiser Überlieferung, die als einwandfrei bezeichnet wird (in „Kunstwanderungen durch die Heimat in Wort und Bild“ von Schulrat Friedr. Widter, 7. Ausflug von Dr. Fritz Dworschak, S. 20) sagt, daß Beethoven in

Langenlois das Gasthaus in der Wiener Gasse (jetzt Nr. 81) wiederholt besucht habe. Es war das Gasthaus „Zum Hirschen“, schief gegenüber der Kirche. Herr Stadtbürgermeister Anton Wöber teilte mir im Frühling 1925 gütigst mit, daß alte Leute zu erzählen wußten, Beethoven habe in jenem Gasthaus auf einem dunklen Tische Noten geschrieben. An einen Besuch der beiden Brüder Johann und Ludwig in Langenlois knüpft sich auch folgende Überlieferung, die 1861 erhoben wurde („Deutsche Musikzeitung“ 1862, S. 78): „Johann van Beethoven hatte zufällig bei dem Syndicus Sterz in Langenlois Geschäfte abzumachen. Ludwig begleitete ihn dahin. Während der ziemlich langen Verhandlungen blieb Ludwig regungs- und theilnahmslos an der Thüre der Amtskanzlei stehen. Beim Abschied machte Sterz gegen diesen viele Bücklinge und frug dann den Kanzellisten Fux, einen Enthusiasten für Musik und namentlich für Beethovensche Musik: Wer, denken Sie wohl, mag der Mann gewesen sein, der dort bei der Thür gestanden? Fux erwiederte: Da ihm Herr Syndicus so viele Complimente gemacht hat, mag es wohl mit ihm eine eigene Bewandnis gehabt haben, sonst aber hätt' ich ihn allerdings für einen Trottel halten müssen. Fux erschreck nicht wenig, als ihm sein Chef den Namen des Mannes nannte, den er für einen Idioten gehalten.“

(Langenlois ist geschichtlich zu beachten. Neben der oben genannten Literatur vgl. auch „Österreichische Kunsttopographie“ Bd. Krems, S. 286ff. — „Topographie von Niederösterreich“, herausgegeben vom Verein für Landeskunde von Niederösterreich. Viele Zeitungsartikel aus der Zeit der Erhebung zur Stadt handelten von dem Ort.)

**Latzel**, Franz, Wiener Musiker aus der Zeit Beethovens. Latzel war um 1820 Gesangslehrer und kommt als Kontrabassist im Verzeichnis der ausübenden Mitglieder in der Gesellschaft der Musikfreunde vor (nach F. H. Böckh). Beethoven richtete mittelbar an ihn einen Brief in einer Wohnungsangelegenheit. Dieses kurze Schreiben, das hier folgt, war offenbar einem anderen Briefe beigelegt, der verloren gegangen ist. Aus der beigezeichneten Wohnungsangabe läßt sich schließen, daß Latzel zur Zeit, als Beethoven an ihn schrieb, in der Alleegasse 36 gewohnt hat. Die Wohnung, die Beethoven mieten wollte, ist nicht genannt, nicht einmal angedeutet, und Latzel hat jedenfalls nur vermittelt. — Nach guter alter Überlieferung, die 1885 dem Herrn Inspektor der Staatseisenbahngesellschaft Ferd. Pokorny bekannt war, ist das Briefchen an den Wiener Musiker F. Latzel gerichtet. Jos. Weyl ermittelte nun aus Polizeiakten, daß Latzel von Jakobi 1819 bis Georgi 1823 im Hause Alleegasse 36 gewohnt hat

In diese Spanne Zeit fällt also das Briefchen. Dieses ist zuerst bei E. Kastner, „Wiener musikalische Zeitung“ I, S. 7 gedruckt.

Zu Georgi 1823 wurde Latzel nach Schottenfeld Nr. 73 abgemeldet.

Das Briefchen lautet:

„No. 36 in der alleegasse  
3ter Stock

Da ich ihren Werthen Namen nicht weiss, schreibe ich ihnen nur, dass ich die wohnung, welche ich gestern sah, gewiss behalten werde, heute war es nicht mögl. u. morgen auch nicht, aber übermorgen werden sie das Darangeld erhalten [Paraphe].

in Eil ihr

ergebenster

Beethoven“

[Paraphe].

**Lauska**, Franz Seraphikus (geb. 1764 zu Brünn, gest. 1825 in Berlin). War in Wien Albrechtsbergers Schüler, später lebte er in München und seit 1798 in Berlin. Daß Lauska mit Beethoven persönlich bekannt gewesen wäre, ist nicht erwiesen, doch wahrscheinlich; bittet doch Beethoven in einem Brief vom 6. Juli 1821, daß Schlesinger eine Korrektur durch Lauska überprüfen lasse. „Herr Lauska, dem ich mich empfehle, bitte sorgsam nachzusehen.“

**Lebensgang.** 1770. Geburt 16. oder 17. Dezember. — 1773. 24. Dezember Ableben des Großvaters Ludwig van Beethoven. — 1774. Der Bruder Kaspar Anton Karl geboren (Taufe am 8. April). — 1775. Ableben der Großmutter Maria Josefa v. Beethoven. — 1776. Der Bruder Nikolaus Johann geboren (Taufe am 2. Oktober). — 1778. Erstes Auftreten des Knaben Ludwig in der Öffentlichkeit. Unterricht bei V. d. Eden, dann bei Pfeiffer. — 1779. Herbst. Eintreffen Christian Gottl. Neefes in Bonn. — 1781. Reise mit Verwandten nach Rotterdam. Der junge Künstler spielt in Privathäusern. — 1782. Der junge Beethoven darf den Hoforganisten Neefe auf der Orgel vertreten. — Bekanntschaft mit Gerh. Wegeler und den Breunings. — Erstes gedrucktes Werk in der Öffentlichkeit (Variationen über einen Marsch von Dreßler). — 1783. Notiz Neefes über Beethoven in Cramers „Magazin der Musik“. — In Stellvertretung Neefes wirkt Beethoven als Cembalist im Kurfürstlichen Orchester. — Erscheinen der drei Kurfürstensonaten. — 1784, 15. Februar. Beethovens Gesuch um Anstellung als Hoforganistenadjunkt. — 1785, 15. April Tod des Kurfürsten Max Friedrich. Max Franz folgt als Kurfürst nach. Beethoven wird zu Beginn des Sommers Hoforganist. — 1787. Reise nach Wien, Tod der Mutter

am 17. Juli. — **1788.** Feierliche Aufnahme des Grafen Waldstein in den deutschen Ritterorden. — **1789.** Beethoven spielt im Hoftheater-orchester Viola. Er erhält zur Erziehung der jüngeren Brüder die Hälfte des väterlichen Gehalts. — **1790.** Tod Kaiser Josefs II. Aus diesem Anlaß und auf die Krönung Leopolds II. zwei Kantaten. — Im Dezember Besuch Jos. Haydns in Bonn. Eintreffen am 25. Dezember. — **1791.** Spätsommer bis in den Herbst Reise der ausgewählten Musiker zum Kapitel des deutschen Ordens nach Mergentheim, Aufenthalt in Aschaffenburg. — **1792.** Zweiter Besuch Haydns in Bonn. Abreise Beethovens von Bonn am 2. oder 3. November. Eintreffen in Wien vermutlich am 10. November. — **1793.** Unterricht bei Haydn und bei J. Schenk. — **1794.** Unterricht bei J. G. Albrechtsberger und Salieri. — Bruder Karl kommt nach Wien. — **1794 bis 1796** Beginn des Hörleidens. — **1795.** Beethoven spielt zuerst öffentlich in Wien. Akademie zum Besten der Witwen der Tonkünstlergesellschaft im Burgtheater. Erstaufführung des Klavierkonzertes in B-Dur. — Im Mai wird Op. 1 (die Trios) in der „Wiener Zeitung“ mehrmals angekündigt. — Tanzmusik für den Ball der Gesellschaft der bildenden Künstler im Redoutensaal vom 22. November 1795. — Beethoven spielt ein eigenes Klavierkonzert am 18. Dezember im Konzert Jos. Haydns. — Die Brüder aus Bonn sind nun beide in Wien. — **1796.** Beethoven spielt im Konzert der Signora Bolla ein eigenes Klavierkonzert. — Reise nach Prag, Dresden, vermutlich Leipzig und sicher nach Berlin. Später Aufenthalt in Ungarn. — **1797.** In einem Konzert bei Jahn wird das Quintett Op. 16 aufgeführt. — **1798.** Bernadotte in Wien. Beethoven in Bernadottes Kreise. — **1799.** Bekanntschaft mit Wölfl, Dragonetti, Cramer. — **1800.** Am 2. April Erstaufführung der ersten Symphonie. Am 18. April Erstaufführung der Hornsonate Op. 17. Steibelt wird niedergespielt. Im Sommer wird dem Meister vom Fürsten Lichnowski ein Jahresgehalt von 600 Gulden zugesagt. Karl Czerny erhält Unterricht. — **1801.** Wohltätigkeitskonzert im Redoutensaal. Hornsonate mit Punto am 30. Januar. Am 26. März Erstaufführung der „Prometheus“-Musik. Am 26. Juli Tod des Kurfürsten Maximilian Franz in Hetzendorf. Bonner Freunde kommen nach Wien: Steffen v. Breuning, Ant. Reicha, Ferd. Ries. — **1802,** Sommer in Heiligenstadt. 6. Oktober Testament noch in demselben Ort. — **1803,** 5. April. Konzert im Theater an der Wien mit der Erstaufführung des Oratoriums „Christus am Ölberg“, der 2. Symphonie und des Klavierkonzertes in C-Moll. — In einem Augartenkonzert spielt Beethoven mit Bridgetower die Kreutzersonate. Streit mit Breuning. Erkrankung. Arbeiten fürs Theater an der Wien. Sommer in Baden und Döbling.

Verbindung mit Thomson in Edinburgh. — **1804.** Beethoven beginnt den „Fidelio“. Baron Braun Theaterdirektor. 20. Mai. Napoleon wird Kaiser. Im Sommer Privataufführungen der „Eroica“ bei Lobkowitz, dann bei Würth & Fellner. — **1805.** Die „Eroica“ wird am 7. April wieder in der Öffentlichkeit gehört in einer Clementschen Akademie. Besetzung Wiens durch die Franzosen 13. November. 20., 21. und 22. November die Erstaufführungen des „Fidelio“. — **1806.** „Fidelio“ umgearbeitet. Aufführungen am 29. März und 10. April. 25. Mai Hochzeit des Bruders Kaspar Karl. Beethovens Aufenthalt in Grätz bei Troppau. Die „Appassionata“ dort vollendet. Streit mit Lichnowski. Heimkehr über Troppau. — Erstaufführung des Violinkonzertes durch Franz Clement 23. Dezember. — **1807,** März. Konzert im Palais Lobkowitz. Erstaufführung der 4. Symphonie, der „Coriolan“-Ouverture und des Klavierkonzertes in G-Dur. — Sommer in Baden und Heiligenstadt. — 13. September die erste Messe in Eisenstadt. — **1808,** 27. März. Ehrung Haydns durch Aufführung der „Schöpfung“. — Beethovens Finger schwer erkrankt (Panaritium). — Ende Oktober Berufung nach Kassel. Im November Aufenthalt Reichardts in Wien. — 22. Dezember denkwürdige Akademie mit Erstaufführungen der 5. und 6. Symphonie und der „Chorfantasie“. Freie Fantasie. Das letzte Klavierspiel Beethovens in großem Stil. — **1809.** Zusage der Jahresrente von 4000 fl. von Erzherzog Rudolf, Fürst Lobkowitz und Kinsky. 31. Mai Tod Haydns. 8. September. Beethoven leitet die „Eroica“-Aufführung in einem Wohltätigkeitskonzert. Krankheit. — **1810,** Mai. Bettina in Wien, 24. Mai Erstaufführung der „Egmont“-Musik. — **1811.** Finanzpatent vom 20. Februar und dessen Folgen für Beethovens Jahreseinkommen. — Kuraufenthalt in Teplitz; Verkehr mit Varnhagen v. Ense, Rahel, Tiedge, Elise v. d. Recke, Amalie Sebald und anderen. Aufführung der C-Dur-Messe in Troppau unter Beethovens Leitung. — **1812.** Die „Ruinen von Athen“ und „König Stefan“ in Pest aufgeführt am 9., 10., 11. Februar. Am 12. Februar spielte K. Czerny in Wien zum erstenmal das 5. Klavierkonzert (Es-Dur). — Sommer in Teplitz, zum Teil in Karlsbad, Franzensbad und wieder Teplitz. Zusammen treffen mit Goethe. Konzert mit Polledro für Baden. Brentanos. Besuch bei Bruder Johann in Linz. Tödliche Verunglückung des Fürsten Kinsky am 3. November. — 8. November Verheiratung des Bruders in Linz. — 29. November. Die Sonate für Klavier und Violine Op. 96 wird in Wien vom Erzherzog Rudolf und dem Geiger Rode am 29. Dezember gespielt. — **1813.** Die 7. und 8. Symphonie werden beim Erzherzog probiert. Der Sieg Wellingtons bei Vittoria begeisterte den Meister zur „Schlachtsymphonie“. Mälzels Einfluß. — Erstaufführung der 7. Symphonie und der „Schlacht-

musik“ am 8. Dezember im Universitätssaal. Wiederholung am 12. Dezember. Benefizkonzert Beethovens. — **1814**, 27. Februar zweites Benefizkonzert. Erstaufführung der 8. Symphonie. — 16. und 17. März wird die „Schlachtmusik“ in München aufgeführt. 11. April spielt Beethoven im „Römischen Kaiser“ zum erstenmal das Trio Op. 97, dann dasselbe noch einmal im Prater, womit Beethoven auch für die kleineren öffentlichen Aufführungen vom Klavier Abschied nimmt. April. Anfang der persönlichen Bekanntschaft mit Anton Schindler. 15. April Tod des Fürsten Lichnowski. 23. Mai Aufführung des „Fidelio“ in neuer Umarbeitung, 26. Mai, 18. Juli weitere Aufführungen, ditto 26. September und in Prag am 21. November. 29. November großes Konzert im Redoutensaal. Erstaufführung der Kantate „Der glorreiche Augenblick“ und Wiederholung der 7. Symphonie und der „Schlachtmusik“. Am 2. Dezember wird dieses Konzert wiederholt, desgleichen am 25. Dezember. 31. Dezember großer Brand im Rasumowskyschen Palast. — **1815**, 25. Januar Hofkonzert in der Burg. Beethoven begleitete noch den Kanon aus „Fidelio“ und die „Adelaide“. Polonaise für die Kaiserin von Rußland Op. 89. — Abschluß der Streitigkeiten mit den Erben Kinskys und Lobkowitzens. Rechtsstreit mit Mälzel. — 11. Oktober „Fidelio“ in Berlin zum erstenmal. — 15. November. Bruder Kaspar Karl stirbt. Er hat dem Meister die Vormundschaft über den jungen Karl übertragen. Im Bürgerspitalsfonds-Konzert vom 25. Dezember Erstaufführung der Ouvertüre Op. 115 „Zur Namensfeier“ und der Kantate „Meeresstille und glückliche Fahrt“. — **1816**, 2. Februar. Der Neffe Karl kommt ins Erziehungshaus Del Rio. Dort im Herbst die Heilung einer Hernie durch Operation. Beethovens lange Krankheit. — 16. Dezember Ableben des Fürsten Lobkowitz. — **1817**, 2. Mai. Freund Krumpholz stirbt. Bemerkenswerte Besuche bei Beethoven durch Cyprian Potter, H. Marschner, Kuffner und durch Frau Pachler-Koschak aus Graz. Abschluß der Streitigkeiten mit Mälzel. — **1818**, Januar. Der Neffe Karl wird aus dem Erziehungshaus genommen. Im Frühling trifft Broadwoods Flügel ein. Beethoven läßt ihn nach Mödling bringen. Er schreibt die Sonate Op. 106 und beginnt die große Messe. Streitigkeiten in der Vormundschaftsangelegenheit. Karl beim Oheim in Wien. Entlaufen am 3. Dezember. Erörterungen beim Landrecht und dann beim Magistrat. — **1819**. Der Neffe kommt für kurze Zeit zu Kudlich. In einem Wohltätigkeitskonzert am 17. Januar dirigiert Beethoven die 7. Symphonie. Im März ist die Sonate Op. 106 druckfertig. Weitere Streitigkeiten in Sachen der Vormundschaft. Karl soll von Wien fort. Doch er kommt zu Blöchlinger. 2. August. Bruder Johann kauft das Gut in Gneixendorf.

Im September viele Streitigkeiten der Vormundschaft wegen, die sich noch lange hinziehen (Beethoven gegen den Magistrat. Eingabe ans Appellationsgericht). — **1820.** Die große Messe wird dem Bonner Verleger Simrock angeboten am 18. April. — Durch Entscheidung des Appellationsgerichts wird die Schwägerin Johanna von der Vormundschaft ausgeschlossen. Beethoven und Hofrat Peters Vormünder. Im Spätherbst Erkrankung an „Rheuma“. 1820 entstand die Sonate Op. 109. An der großen Messe wird gearbeitet. — **1821.** Landaufenthalt in Unterdöbling, später Baden. — Gelbsucht. — Der Neffe bei Blöchlinger. — **1822.** Beethoven wird Ehrenmitglied des steiermärkischen Musikvereins. Die große Messe soll einen Verleger finden. Briefe an Simrock, Schlesinger und andere Verleger. — Sommer in Oberdöbling, später in Baden. Friedr. Rochlitz besucht den Meister im genannten Kurort. Am 3. Oktober wird das Josephstädter Theater eröffnet. Ouvertüre „Weihe des Hauses“. Freundschaft mit Direktor Hensler, für den eine Gratulationsmusik geschrieben wird. Wiederaufnahme des „Fidelio“ mit Wilhelmine Schröder. Beethovens Leitung versagte schon bei der Hauptprobe. 9. November. Galitzin bestellt drei Streichquartette. — **1823.** Briefe in der Angelegenheit der Messe, von der Abschriften an vielen Stellen angeboten werden. 19. März. Dem Erzherzog Rudolph wird eine Abschrift überreicht. — Der junge Franz Liszt wird dem Meister vorgestellt und erhält im Konzert den Weihekuß. Verkehr mit Grillparzer. Augenleiden. — Ehrenmitglied der schwedischen Akademie. Sommer in Hetzendorf, dann in Baden. Dort der Besuch K. M. v. Webers am 5. Oktober. — **1824.** Das Augenübel dauert fort. Am 20. Februar erhält Beethoven die Medaille von Louis XVIII. — Ehrung durch die Adresse der Wiener Kunstfreunde. — Erstaufführung der großen Messe in Sankt Petersburg am 6. April. — Berühmte Akademie am 7. Mai im Kärntnertor-Theater, wo die IX. Symphonie und drei Hymnen aus der großen Messe zum erstenmal öffentlich gehört werden. Beethoven leitet nur zum Schein. Begeisterter Jubel. Wird am 23. Mai wiederholt im Redoutensaal. Dann kurzer Aufenthalt in Penzing und danach in Baden. Stumpff aus London besucht den Meister dort. — Aufforderung zu einer Reise nach London. Neates Brief vom 20. Dezember.

**1825.** Erste Vorführung des Streichquartetts Op. 127 bei Schuppanzigh. Bessere Aufführungen durch Böhm. — Karl Holz tritt in Beethovens Kreise ein und läßt Schindler in den Hintergrund treten. — Krankheiterscheinungen. — Sommer in Baden. — Besuche, z. B. auch der Kuhlau's. — 9. September. Erste Privataufführung des Quartetts Op. 132 im Wiener Prater beim „Wilden Mann“. — 11. September.



Ebendort kommen Musiker zusammen, um privatim Op. 132 zu hören. Beethoven gibt noch eine freie Fantasie zum besten. — Im Oktober Einzug ins Schwarzschanerhaus. — 6. November. Erste öffentliche Aufführung des Streichquartetts Op. 132 im Konzert Linkes. — Beethoven wird Ehrenmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde.

**1826.** Krankheiten. 6. Februar schreibt Beethoven einen Brief über Mozarts Requiem an Abt Stadler. — 21. März wird durch Schuppanzighs Quartett Beethovens Op. 130 öffentlich aufgeführt, noch mit der Fuge. Neue Werke beabsichtigt. — 30. Juli Selbstmordversuch des Neffen. Empfindliche Störungen dadurch. — Das Quartett Op. 131 wird an Schott nach Mainz gesandt. — Ende September Fahrt nach Gneixendorf über Stockerau, Kirchberg am Wagram und Krems. Dort wird das Quartett Op. 135 vollendet. Absendung an Schlesinger. — Schwere Erkrankung auf der Heimfahrt nach Wien, wo der Meister anfangs Dezember eintrifft. — Vergebliche Bemühung der Ärzte, ihn am Leben zu erhalten. — Die Prachtausgabe der Händelschen Werke, gesendet durch Stumpff aus London, trifft am 14. Dezember ein. — Erste Punktion des wassersüchtigen Unterleibes 20. Dezember.

**1827.** Der Neffe Karl, der beim Militär eintritt, reist am 2. Januar nach Iglau zum Regiment Stutterheim. — 3. Januar. Letzter Wille. 8. Januar. Zweite Punktion. — Mehrere Besuche um diese Zeit. — 2. Februar dritte Punktion. — Wegelers Brief aus Bonn trifft ein, der am 17. Februar beantwortet wird. — Briefe nach London und Mainz. — 27. Februar vierte Punktion. — Einige Briefe. — Besuch Hummels (mit Hiller) am 8. März, am 13. März Hummel (allein), am 23. März in Begleitung der Gemahlin. Besuche bei Beethoven: Schubert, K. Kreutzer und andere. — 23. März Kodizill. — 24. März. Letzte Ölung. — Nach dem Eintreffen einer Weinsendung von Schott die letzten gesprochenen Worte. — Bewußtlosigkeit. — Ableben am 26. März nachmittags um 5 Uhr während eines Gewitters.

(Alle Schriften und Quellen, aus denen das obige Schema Nachrichten geschöpft hat, können nicht aufgezählt werden. Ich verweise auf die neue Auflage von 1925 der „Bibliotheca Beethoveniana“ [Kastner-Frimmel] und hebe nur besonders hervor die Verzeichnisse von Thayer und Nottebohm, welche beide Forscher in erster Linie die Übersicht über Beethovens Leben angebahnt haben in mehreren Büchern. An neueren Zusammenfassungen ist kein Mangel. Die Tabelle in P. Bekkers „Beethoven“ ist in den meisten Punkten mit Sorgfalt zusammengestellt. Verzeichnisartige Abschnitte schon bei Schindler und Lenz, A. B. Marx, L. Nohl, in Eitners „Quellen-Lexikon“, im „Beethoven“ von Ernest und noch anderen. Daß für die Personen und Werke, die im

„Lebensgang“ genannt sind, die einschlägigen Abschnitte des Handbuchs aufzuschlagen sind, sei in Erinnerung gebracht.)

**Lebensweise.** Von einer regelmäßigen Zeiteinteilung war Beethoven niemals gequält. Was sich bei pflichtgetreuen Arbeitern, Beamten, Handwerkern von selbst ergibt, daß ihre Tätigkeit an bestimmte Stunden gebunden ist, war nur dem jungen Beethoven bekannt, als er Orgel zu spielen hatte oder im Theaterorchester beschäftigt war und dann, wenn er zu bestimmten Stunden Unterricht zu geben hatte. In seiner reifen Zeit war er gewöhnlich in dieser Beziehung ziemlich frei, denn auf tägliche Amtsstunden brauchte er nicht zu achten. Dafür hat er selten genug die Wohltat einer regelmäßigen Lebensweise genossen. Seine unruhige Natur, sein oftmaliger Wechsel des Aufenthalts, auch der Wohnung und noch mehr des Dienstpersonals bewiesen, daß er kein Pedant der Lebensführung sein konnte. Daher ist, wie schon in früheren Abschnitten angedeutet worden, jede Verallgemeinerung überlieferter, wenn auch gut beglaubigter Einzelheiten zu vermeiden oder mit großer Vorsicht anzuwenden. Schindler beurteilt Beethovens Lebensweise zu sehr nach den Jahren, die er mit Beethoven verbracht hat. Wie man sich Beethovens Lebensweise vorher in Bonn und dann in Wien bis etwa 1814 vorzustellen hat, bleibt ziemlich unklar, auch wenn man die alten Quellen nach Möglichkeit ausschöpft. In Bonn wird die Lebensweise in der nahezu armen, kinderreichen Familie recht einfach gewesen sein. Aber später in Wien, wo der junge Meister in raschem Aufsteigen den hochadeligen Kreisen zugezogen wurde, muß er vielen Luxus verschiedener Art kennen gelernt haben. Üppiges Leben war auch in den Altwiener Bürgerhäusern nichts Unerhörtes. Nicht staunen dürfen wir also, wenn der Meister in Wien nicht zum Abstinenzler wurde, sondern in den meisten Beziehungen das Gebotene auch benutzte, sich nicht zurückhielt in mancherlei Genüssen. Gelegentlich scheint Beethoven zu früher Stunde an die Arbeit gegangen zu sein. Er hieß den jungen Ries aufstehen, um rasch einiges kopieren zu lassen. Später in einem Gesprächsheft vom Fasching 1820 ist von einem Aufstehen um 5 Uhr die Rede (Walter Nohl, „Konversationshefte“ I, S. 328). Sicher war diese auffallend frühe Tätigkeit nicht die Regel. Besondere Regelmäßigkeit ist weder im Schlafen, noch Wachen, nicht in der Nahrungsaufnahme nachzuweisen. Das Schlafbedürfnis scheint bei Beethoven ein ansehnliches gewesen zu sein, wie es eben bei genialen Menschen so häufig vorkommt. In der Zeit der Bekanntschaft mit Schindler scheint der Meister gerne an den Vormittagsstunden seine Partituren ausgearbeitet zu haben. Erfunden und skizziert wurde häufig im Freien, bei Spaziergängen oder bei

ruhigem Liegen und Sitzen draußen in der Natur, auch im Wirtshaus und im warmen oder auch ungeheizten Heim. Gearbeitet wurde eigentlich immer, so daß für die Umgebung nicht viele Aufmerksamkeit übrigblieb. Wenn von arbeitsarmen Zeiten die Rede ist, so sind diese entweder durch eingreifende äußere Störungen veranlaßt gewesen, oder durch körperliche Leiden. — Beethoven las gerne, und es dürfte diese Eigenschaft ihm von der Entwicklungszeit bis ans Sterbelager treu geblieben sein. Mit Wißbegier nahm er Neuigkeiten auf. — Als Bratschist und besonders als Klavierspieler muß er wohl in seiner Jugend oft geübt haben. An eine besondere Regelmäßigkeit der Übung wollen wir nicht recht glauben. Daß die Übungen schließlich vernachlässigt wurden, läßt sich aus dem Verlauf der Periode des Klavierspiels ablesen, das immer mehr verfiel, je weiter das Gehörsleiden fortschritt. In den letzten Jahren des Meisters war es vom Komponieren ganz in den Hintergrund geschoben. (Vgl. die Abschnitte: Essen und Trinken, Gasthäuser, Kaffeegenuß, Krankheiten, Lesestoff, Tabak.)

**Leber,** Peter Edler v., Hausbesitzer in Wien, Verwandter der Barone Johann und Joseph Pasqualati, 1812 Nachfolger des Barons Johann im Hausbesitz auf der Mölkerbastei. (Siehe Schimmer, „Häuserchronik von Wien“, und die Abschnitte: Pasqualati und: Wohnungen.) Leber unterschrieb sich auch als Zeuge auf dem Testament des Bruders Karl.

**Leberleiden** (siehe bei: Krankheiten).

**Leichenbegängnis.** Am 26. März 1827 hatte Beethoven seinen letzten Atemzug getan. Die Kunde verbreitete sich rasch, und man traf Anstalten zu einer feierlichen Bestattung. Breuning und Schindler waren fieberhaft tätig. Denn sie wußten, daß ganz Wien, ja die ganze Kunstwelt von Beethovens Hingang betroffen worden, obwohl sich während der letzten Lebensjahre des Meisters eine merkliche Vernachlässigung eingestellt hatte. Noch in der berühmten Akademie vom Mai 1824 hatte man ihm zugejubelt, aber danach, als er schon dem Grabe zuschwankte, hielten nur die nächsten Freunde in Treue beim großen Dulder aus. Von den letzten Noten, den letzten Worten Beethovens wird eigens gehandelt. Die Krankengeschichte hat uns bis ans Lebensende geleitet. Dann folgten noch die unvermeidlichen Vorbereitungen zur Beerdigung. Die Leichenöffnung war vorüber. Danhauser hatte die Maske genommen, die letzte Fahrt war vorbereitet. Diese gestaltete sich zu einem Ereignis, das die ganze Stadt bewegte. Tausende kamen auf das Glacis von dem Schwarzspanierhause, in welchem der Verblichene aufgebahrt war, flankiert von acht brennenden Kerzen. Das Gemach ist zwar für die Aufbahrung geräumt, aber nicht schwarz ausgeschlagen. Man kommt, dem Meister den letzten Gruß zu entbieten.

Sali, die hervorragend pflichtgetreue, dem Künstler ergebene Köchin, empfängt die vielen Besuche. Für den 29. war das Begräbniß angekündigt. Der sehr ausgedehnte Hof ist schon überfüllt. Gegen 3 Uhr nachmittag wird das Haustor geschlossen, um dem Andrang von groß und klein zu wehren, wozu man militärische Beihilfe braucht. Breuning hatte sie bestellt. Man schließt um 3 Uhr den Sarg, auf dem man das bekränzte Kreuz, das Evangelienbuch und die Bürgerkrone aufgestellt hatte. Neun Priester des Schottenstiftes geben ihren Segen, worauf ein Trauergesang von B. Anselm Weber anhebt. Unter den Sängern war auch der junge Cramolini. (Alle mitwirkenden Sänger sind genannt in Robert Franz Müllers eingehender, fleißiger Arbeit „Beethovens Begräbniß“, einem Feuilleton der „Reichspost“, Wien, 26. März 1925, das auch für mehrere folgende andere Angaben benutzt wurde.) Cramolini, dem man wertvolle Erinnerungen an die letzte Fahrt Beethovens verdankt, mit den andern Sängern trugen den Sarg in die Kirche. Sie hielten die breiten, weißen Atlasbänder, die vom Sarge herabhingen (nicht die Zipfel des Bahrtuches). Acht Kapellmeister (Eybler, Hummel, Kreutzer, Seyfried rechts, Gänsbacher, Gyrowetz, Weigl, Würfel links) schreiten mit umflorten Kerzen daneben. Es folgten viele Fackelträger, unter denen der Schauspieler Anschütz, der Redakteur Bernard, der Musiker Blahetka, der Virtuose Jos. Böhm, die Dichter Castelli, Grillparzer, der Pianist Karl Czerny, der Klavierfabrikant Graf, mehrere Schauspieler und Sänger, die Musikverleger T. Haslinger, Steiner und Mechetti, nicht zu vergessen Franz Schubert, Lincke, Mayseder, Piringer, Schuppanzigh, Freund Holz und Wolfmayr. Posaunisten und Sänger bringen das „Miserere“ zu Gehör, das nach den Posaunen-Equales von Beethoven aus dem Jahre 1812 bearbeitet worden war. So bewegte sich der Zug langsam bis zur Kirche. Auf dem Weg durch die Alserstraße spielte die Harmoniemusik den Marsch aus Op. 26. In der glänzend erleuchteten Kirche sangen die Hofopernsänger ein „Libera“ von J. v. Seyfried. Die Kirche in der Alserstraße, der alten Kaserne und dem allgemeinen Krankenhaus gegenüber gelegen, sah nun das dichte Gedränge, das sich während der Einsegnung ergab. Ohnmächtig Gewordene mußten ins nahe Spital geschafft werden. Zu den Tausenden, die den eigentlichen Leichenzug bildeten (im „Sammeler“ las man, es seien 10000 gewesen, G. v. Breuning sprach von 20000), kamen ja ungezählte Neugierige, die bei ähnlichen Anlässen nie fehlen. Kaum konnten die nächsten Angehörigen (nämlich Bruder Johann, wie es heißt auch Johanna v. Beethoven, die Schwägerin des Künstlers, Steffen v. Breuning und der junge Gerhard) ihre vorbereiteten Plätze in der Kirche einnehmen. Viele nicht unmittelbar Beteiligte, wie Hof-

rat v. Mosel, Kapellmeister Drechsler, viele Schüler des Konservatoriums folgten. Dahinter wartete der „ganz schöne Galawagen“ mit den vier Pferden, beige stellt vom Kirchenmeisteramt St. Stefan, um den berühmten Toten auf den Gottesacker zu führen. Nun ging es durch die Spitalgasse abwärts zum Alserbach, beim sogenannten Narrenturm und einer alten Ziegelei vorüber, dann zur Währinger Linie und zur Währinger Pfarrkirche. Dort wird nochmals eingesegnet und eine kleinere Grabesmusik gemacht. Durch Träger wird von dort der Sarg bis vors Tor des Friedhofs geschafft. Den Zug eröffnen die Schulkinder des Dorfes, geführt von den Schulgehilfen. In ganz Wien waren die Schulen aus Anlaß der pompösen Leichenfeier geschlossen. Vor dem Gottesacker sprach Anschütz die Grillparzersche Grabrede, über deren genauen Text eine Meinungsverschiedenheit herrscht, ich glaube noch heute. Nach den üblichen kirchlichen Feierlichkeiten läßt Haslinger drei Lorbeerkränze, die ihm gegeben wurden, in die Grube fallen. Das herkömmliche Nachwerfen von Erde vereint noch viele der Leidtragenden am Grabe, wo sich schließlich auch Frau Halm und Karl Holz zur Versöhnung die Hände reichen. Sie hatten sich aus Anlaß der Haarlocke zertragen. (Vgl. „Der Sammler“ vom 14. April 1827, Schindler, Breuning, Seyfried, Th.-R. [Die Abschnitte: Halm, Krankheiten], Anschütz, Grillparzer, überdies: Frimmel, „Beethoven“ in allen Auflagen. — „Bulletin français de la Soc. Internat. musicale“, 1909, Juniheft, S. 577, „Österreichische Rundschau“, 15. November 1913 [Otto Erich Deutsch, der Auszüge aus dem Tagebuch Franz v. Hartmanns bietet], Bd. XXXVII, Heft 4, und die oben angeführte „Reichspost“, Cramolinis „Erinnerungen“ [„Frankfurter Zeitung“ 29. September 1907].)

**Leichenöffnung.** Sogleich am Tage nach dem Ableben des Meisters, also am 27. März 1827, wurde im Schwarzspanierhaus Beethovens Leichnam geöffnet. Darüber haben wir einen fachmännischen Bericht, dessen Urschrift allerdings in Verlust geraten ist, den aber Seyfried im Anhang (S. 49f.) zu seinen „Studien“ veröffentlicht hat, wir wollen hoffen ganz wortgetreu. An eine Absicht zu fälschen kann man nicht denken, und im ganzen gibt darin nichts irgendwelchen Anlaß zu Mißtrauen. Nur scheint es ein Druckfehler oder Schreibfehler zu sein, wenn im Bericht Knoten „an“ statt „in“ der Leber bemerkt werden. Seyfried konnte ja nicht wissen, daß dies einen Unterschied in den Rückschlüssen auf die Krankheit machen kann. Knoten in der Leber können auf Leberkrebs bezogen werden, „an“ der Leber gibt keinen medizinisch bedeutsamen Sinn. Einer Lebererkrankung ähnlicher Natur ist auch der Neffe Karl erlegen, die Leberkrebs genannt wurde.

Beide Krankheiten gehen ja mit Leberschrumpfung (cirrhosis hepatis) einher. — Im folgenden wird der ganze Bericht, wie er bei Seyfried geboten ist, wiederholt, um freie Meinungsäußerungen zu gestatten: „Obductionsbericht über den Leichnam des P. T. Herrn Ludwig van Beethoven, welcher in Gegenwart des Herrn Med.-Doctors und Professors Wawruch in seiner Wohnung pathologisch untersucht und hierüber nachstehender Befund erhoben wurde.

Der Leichnam war, insbesondere an den Gliedmaßen sehr abgezehrt und mit schwarzen Petechien übersät, der Unterleib ungemein wasser-süchtig aufgetrieben und gespannt. Der Ohrknorpel zeigte sich groß und regelmäßig geformt, die kahnförmige Vertiefung, besonders aber die Muschel [NB. Im Mozarteum zu Salzburg wird ein Aquarell aufbewahrt, welches die keineswegs schön geformte Ohrmuschel Mozarts darstellt. Von Beethovens Ohrmuschel steht uns keine Abbildung zur Verfügung, weßhalb diese Stelle des Obductionsberichtes, zwar an und für sich unbedeutend, doch ein gewisses Gewicht erhält] desselben war sehr geräumig und um die Hälfte tiefer als gewöhnlich; die verschiedenen Ecken und Windungen waren bedeutend erhaben. Der äußere Gehörgang erschien, besonders gegen das verdeckte Trommelfell, mit glänzenden Hautschuppen belegt. Die Eustachische Ohrtrumpete war sehr verdickt, ihre Schleimhaut angewulstet und gegen den knöchernen Theil etwas verengert. Vor deren Ausmündung und gegen die Mandeln bemerkte man narbige Grübchen. Die ansehnlichen Zellen des großen und mit keinem Einschnitte bezeichneten Warzenfortsatzes waren von einer blutreichen Schleimhaut ausgekleidet. Einen ähnlichen Blutreichthum zeigte auch die sämmtliche, von ansehnlichen Gefäßzweigen durchzogene Substanz des Felsenbeines, insbesondere in der Gegend der Schnecke, deren häutiges Spiralblatt leicht geröthet erschien.“ [NB. Es mußte also zum wenigsten ein Labyrinth Beethovens eröffnet worden sein und dürften daher heutzutage von einer in den Sechziger-Jahren durch verschiedene Tagesblätter so heiß ersehnten Wiederauffindung der, zwar eine zeitlang aufbewahrten, dann aber in Verlust geratenen, Schläfebeine nicht mehr viel neue Aufschlüsse über das ohnehin klare Gehörsleiden Beethovens zu erwarten sein.] Die „Antlitznerven waren von bedeutender Dicke; die Hörnerven dagegen zusammengeschrumpft und marklos, die längs derselben verlaufenden Gehörschlagadern waren über eine Rabenfederspule ausgedehnt und knorpelicht. Der linke viel dünnere Hörnerve entsprang mit drei sehr dünnen graulichen, der rechte mit einem stärkeren hellweißen Streifen aus der in diesem Umfang viel consistenteren und blutreicheren Substanz der vierten Gehirnkammer.

Die Windungen des sonst viel weicheren und wasserhältigen Gehirns erschienen nochmal so tief und (geräumiger) zahlreicher als gewöhnlich. Das Schädelgewölbe zeigte durchgehends große Dichtheit und eine gegen einen halben Zoll betragende Dicke.“ [NB. Eine moderne sehr umfangreiche Beethoven-Biographie schreibt, einen ganzen Zoll Dicke.]

„Die Brusthöhle zeigte, sowie ihre Eingeweide, die normgemäße Beschaffenheit.

In der Bauchhöhle waren vier Maß graulich-brauner trüber Flüssigkeit verbreitet. Die Leber erschien auf die Hälfte ihres Volumens zusammengeschrumpft, lederartig fest, grünlich-blau gefärbt und an ihrer höckerichten Oberfläche, sowie an ihrer Substanz mit bohnen großen Knoten durchwebt; deren sämtliche Gefäße waren sehr enge, verdickt und blutleer. Die Gallenblase enthielt eine dunkelbraune Flüssigkeit nebst häufigem griesähnlichen Bodensatz. Die Milz traf man mehr als nochmal so groß, schwarz gefärbt, derb; auf gleiche Weise schien auch die Bauchspeicheldrüse größer und fester; deren Ausführungsgang war von einer Gansfederspule weit. Der Magen war sammt den Gedärmen sehr stark von Luft aufgetrieben. Beide Nieren waren in eine zolldicke, von trüber, brauner Flüssigkeit vollgesickerten Zellschichte eingehüllt, ihr Gewebe blaßroth und aufgelockert; jeder einzelne Nierenkelch war mit einem warzenförmigen, einer mittendurchschnittenen Erbse gleichen Kalkcongremente besetzt.

Doctor Joh. Wagner,

Assistent beym pathologischen Musäum.“

Der erste Wiederabdruck des Berichtes wurde von mir geboten in dem Tagesblatte „Die Presse“, Wien 8. September 1880 (Feuilleton „Beethovens Leiden und Ende“). Es ist eine Arbeit, die nach den neuesten medizinischen Forschungen sicher einer Umarbeitung bedarf. Nach der Urschrift des Leichenbefundes habe ich im anatomischen Institut und beim langlebigen Bruder des Obduzenten vergeblich gesucht. Das Verschwinden der Urkunde ist jedenfalls für die Forschung schmerzlich. — Über den Zeitpunkt der Leichenöffnung und die erst nachfolgende Herstellung der Totenmaske wurde in meinem Hefte „Jos. Danhauser und Beethoven“ (1892) Auskunft gegeben, wo sich Wawruchs Bericht benutzt findet (nach Ludwig Nohl, „Musikalisches Skizzenbuch“). In neuester Zeit hat Schweisheimer den Obduktionsbericht benutzt („Beethovens Leiden“ S. 184ff.).

**Leidesdorf**, Max Josef (geb. Wien 1780, gest. zu Florenz 1839), Tonkünstler, eine Zeitlang Verleger. Bei Böckh („Wiens lebende Schrift-

steller“ 1821, S. 372) steht er als „Tonsetzer und Klaviermeister“, der in Wien Seilergasse 1083 wohnte. Gegen die angegebene Zeit schrieb er unter anderem ein Stücklein für Starkes Pianoforteschule (Teil III, 1821). M. J. Leidesdorfsche Kompositionen sind durch den Verlag Steiner & Co. (Graben 612 „am Anfang des Paternostergäßchens“ angekündigt in der „Wiener Zeitung“ vom 8. November 1820. 1823 lieferte Leidesdorf eine der Variationen, die über Diabellis Walzer geschrieben wurden, ferner hat Leidesdorf einen Nachstich von Op. 111 herausgegeben, der in einem Brief Beethovens an Schlesinger erwähnt wird im Sinne einer täuschenden Kopie (Frimmel, „Beethovenjahrbuch“ II, S. 185f.: „hier von Leidesdorf so täuschend nachgestochen, daß keins vom anderen zu unterscheiden ist. auch denselbigen preis“). Die Unfreundlichkeit, gelinde gesagt, die mit dem Nachstich gegeben ist, war offenbar mehr dem Verleger in Paris fühlbar als dem Komponisten. So verstehen wir, daß auch die Bagatellen, die Schlesinger erworben hatte (später Op. 119), bei Leidesdorf und Sauer in Nachstich herauskamen. (Leidesdorf hatte den Sauerschen alten Verlag übernommen 1816, dem er dann bis 1822 als Gesellschafter angehörte. In dieser Gesellschaft gab er 1821 oder 1822 ein Heft mit Beethoven-Liedern heraus, in welchem auch das „Abendlied“ enthalten war. 1827 zog Leidesdorf von Wien fort.) Auch ist Leidesdorf in der Adresse unterschrieben, die 1824 dem Meister von Wiener Kunstfreunden überreicht wurde. Ein Zettelchen Beethovens an Leidesdorf, das man um 1805 ansetzen mag, und das in meinem „Beethovenjahrbuch“ (Bd. I, 1908) faksimiliert ist, lautet:

„Dorf des Leides — Gebt dem Überbringer Dieses H[errn] Ries  
einiges leichtes 4händiges oder noch besser Umsonst — betragt euch  
nach der gereinigten Lehre — lebt wohl

Beethoven  
minimus.“

(Mit Bleistift ohne Datum, „Ries“ und „Beethoven minimus“ lateinisch, sonst alles deutsche Kursive. Urschrift 1908 bei Frau Präsidentensgattin Anna Aigner, früher bei Schönstein, Harasowsky und Klob. — Schon bei L. Nohl in der 1. Briefsammlung als Nr. 35. Herkunftsangaben im erwähnten „Beethovenjahrbuch“ S. 186f.) Das Wortspiel zu Anfang „Dorf des Leides“ statt Leidesdorf kann bei Beethoven nicht überraschen. Im Text hat der raschest mit Bleistift hinkratzende Meister sicher ein Wort ausgelassen, wohl „billiges“ nach vierhändiges. Es dürfte sich um einfache Musik für einen Schüler handeln, der bei Ries lernte. Die Noten sollten nicht teuer sein und womöglich umsonst abgegeben werden. Das „Betragt Euch nach der ge-



reinigten Lehre“ könnte einen Bezug auf Freimaurerei haben. Daß die Unterschrift lateinisch geschrieben ist und nicht deutsch, wie Beethoven vor 1816 seinen Namen zu schreiben pflegte, wird ganz begreiflich dadurch, daß der Meister trotz der Eile an das lateinische „*minimus*“ dachte, das er doch nicht in deutscher Schrift hinsetzen konnte.

(Zu Leidesdorf vgl. auch Eitners „Quellen-Lexikon“ und den „Katalog der Beethovenausstellung in Wien“ 1920 Nr. 454.)

**Leipzig**, die berühmte Stadt des deutschen Buchhandels und Notendruckes. Leipzig hat für Beethoven ungewöhnliche Bedeutung. Zunächst dadurch, daß er schon 1796 dort so gut wie sicher Aufenthalt genommen hat (siehe bei: Dresden). Dann noch mehr dadurch, daß er jahrelang zum Hause Breitkopf & Härtel in engen Beziehungen stand. Diese begannen 1801 und dauerten bis ins Jahr 1815. Ob schon 1796 eine gegenseitige Bekanntschaft angeknüpft wurde oder nicht, bleibt unklar. Die Erwähnung von August Eberhard Müller in einem Brief Beethovens an die genannte Firma vom 5. Juli 1806 scheint mit einer Leipziger musikalischen Bekanntschaft zusammenzuhängen. Nach den Mitteilungen Rochlitzens wäre anzunehmen, daß Beethoven nur vorübergehend in Leipzig gewesen ist (siehe bei: Rochlitz und bei den Orten Berlin, Prag, Nürnberg und bei: Reisen).

**Leitung von Musikaufführungen.** Durch sein rasches Aufsteigen in der Kunst kam der junge Beethoven früh an die bedeutsame Stelle als Cembalist im Kurfürstlichen Theater zu Bonn. Leitend war er auch damals in der Karwoche, als er den Sänger Heller in Verlegenheit brachte (siehe bei: Heller). Später dirigierte er dutzendmal seine Symphonien, Ouvertüren und die Aufführungen von Kammermusikwerken, bei denen er am Klavier mitwirkte. Ign. v. Seyfried, der den Meister seit ungefähr 1803 beobachtete, nicht zuletzt beim Leiten von Musik, die ja immer vom Meister selbst war, faßt die Erfahrungen seit jener Zeit allgemein zusammen, jedenfalls zutreffend. Man muß dies zugestehen, wenn man eine Menge anderer Stimmen über Beethovens Leitung damit vergleicht. Seyfried sagt: „Im Dirigieren durfte unser Meister keineswegs als Musterbild aufgestellt werden, und das Orchester mußte wohl Acht haben, um sich nicht von seinem Mentor irre leiten zu lassen; denn er hatte nur Sinn für seine Tondichtung und war unablässig bemüht, durch die mannigfachsten Gesticulationen den identisierten Ausdruck zu bezeichnen. So schlug er oft bey einer Starken Stelle nieder, sollte es auch im schlechten Tacttheile seyn. Das Diminuendo pflegte er dadurch zu markieren, daß er immer kleiner wurde und beym pianissimo, so zu sagen, unter

das Tactirpult schlüpfte. So wie die Tonmassen anschwellten, wuchs auch er wie aus einer Versenkung hervor. Mit dem Eintritt der ganzen Instrumentalkraft wurde er, auf den Zehenspitzen sich erhebend, fast riesengroß und schien, mit beyden Armen wellenförmig rudern, zu den Wolken hinaufschweben zu wollen. Alles war in regsamster Thätigkeit, kein organischer Theil müßig und der ganze Mensch einem perpetuum mobile vergleichbar. Bey zunehmender Harthörigkeit entstand freylich öfters ein derber Zwiespalt, daß der Maestro in Arsini battierte und die Musiker in Thesini accompagnierten. Dann orientierte sich der von der Heerstraße abgekommene, am Leichtesten bei leisen Sätzen, während er von dem gewaltigen Forte rein nichts verstand. Auch kam ihm in solchen Fällen das Auge zu Hülfe. Er beobachtete nämlich den Strich der Bogeninstrumente, errieth daraus die eben vorgetragene Figur, und fand sich bald wieder zurechte.“ (Anhang S. 17f.) — „Unser Beethoven gehörte schlechterdings nicht zu den eigensinnigen Componisten, dem kein Orchester in der Welt etwas zu Dank machen kann; ja zuweilen war er gar zu nachsichtsvoll und ließ nicht einmal Stellen, die bey den Vorproben verunglückten, wiederholen; das nächste mahl wird's schon gehen meinte er.“ Ries („Notizen“ S. 83f.) bespricht aber auch Fälle von Beleidigung des ganzen Orchesters durch den Meister. Dieser wurde denn auch durch die Orchestermusiker einmal sogar von der Leitung ausgeschlossen. — „Bezüglich des Ausdrucks, der kleinen Nuancen, der ebenmäßigen Vertheilung von Licht und Schatten, sowie eines wirksamen Tempo rubato, hielt er auf große Genauigkeit, und besprach sich, ohne Unwillen zu verraten, gerne einzeln mit Jedem darüber. Wenn er nun aber gewährte, wie die Musiker in seine Ideen eingingen, mit wachsendem Feuer zusammenspielten, von dem magischen Zauber seiner Tonschöpfungen ergriffen, hingerissen, begeistert wurden, dann verklärte sich freudig sein Antlitz, aus allen Zügen strahlte Vergnügen und Zufriedenheit. Ein wohlgefälliges Lächeln umspielte die Lippen, und ein donnerndes „Bravi tutti“ belohnte die gelungene Kunstleistung.“ Beim notwendigen Wiederholen mancher Stellen im a vista-Spiel blieb er geduldig. „Kam besonders in den Scherzos seiner Symphonien beym plötzlichen unerwarteten Taktwechsel alles auseinander, dann schlug er eine dröhnende Lache auf, versicherte: er hätte es gar nicht anders erwartet; hätte schon zum voraus darauf gespitzt und äußerte eine fast kindische Freude, daß es ihm geglückt, so bügelfeste Ritter aus dem Sattel zu heben.“ Im Konzert mit der „Chorfantasie“ mußte er abklopfen. Beethoven erzählte davon: „Einige Instrumente hatten sich verpausiert. Hätte ich noch einige Takte weiter spielen lassen, wäre die gräßlichste

Disharmonie entstanden“ (Mitteilung von Karl Czerny an Otto Jahn). Als beim Fürsten Lobkowitz die „Eroica“ probiert wurde, brachte Beethoven bei der langen Stelle mit den Synkopen das Orchester so außer Takt, „daß wieder von vorn angefangen werden mußte“ (nach Ries, „Notizen“ S. 78). Was oben von Beethovens Gebärden beim Dirigieren aus Seyfrieds Beobachtungen entnommen worden, findet volle Bestätigung durch die Berichte Spohrs, des Sängers Fr. Wild, des Musikers Tomaschek, des Dichters Atterbohm, der Sängerin Schröder-Devrient, des Geigers Jos. Böhm und des Pianisten Moscheles und des Barons Weckbecker. Fremde Hilfe mußte bei der Orchesterleitung immer mehr in Anspruch genommen werden, je unzuverlässiger das Gehör wurde. Bei der Eröffnung des Josefstädter Theaters 1822 (nach Schindlers Bericht) saß zwar Beethoven am Klavier, aber eigentlich leitete Gläser jun. das Orchester. Von der Scheinleitung Beethovens in der großen Akademie im Jahre 1824 berichten viele Stimmen. Auch Frau Grebner, die bei der Erstaufführung der IX. Symphonie mitgesungen hatte. Fräulein Fanny Del Rio, die viele von Beethovens Äußerungen in ihr Tagebuch geschrieben hat, berichtet aus dem Jahre 1816: „Er bemerkte einmal, wie zur Orchesterleitung auch körperliche Kraft erfordert würde. Ich habe manchmal darüber sprechen gehört, daß Beethoven als Director manchem Spielenden nicht so angenehm war als ein anderer, geübter Dirigent; ich weis nicht, vielleicht war es nur bei einigen so; aber jedenfalls stellte er selbst, wenn ich so sagen darf, das vollständige Bild des aufzuführenden Stückes dar . . .“

Wir sind heute durch mehrere hervorragende Dirigenten so verwöhnt, daß uns Beethovens eigenartiger Umgang mit dem Orchester etwas befremdet. Aber gerne würden wir Beethovens Grimassen mit in Kauf nehmen, wenn wir noch seine wichtigen Bemerkungen zu den Aufführungen seiner Werke hören könnten.

(Th.-R. passim, auch I, 158, Kerst, „Erinnerungen“ nach Register, Wasielewskys „Beethoven“, Felix v. Weingartner, „Akkorde“ [1912] S. 1ff. — Siehe auch unten bei: „Meeresstille und glückliche Fahrt“.)

**Lengenfeld.** Ansehnlicher Markt in einem weiten Tal unfern der Hochebene, auf der das Gut Gneixendorf des Apothekers Johann v. Beethoven, jetzt Schweitzerscher Besitz, liegt. Von Krems ist es  $1\frac{1}{2}$  Geh-Stunde entfernt gegen Gföhl zu. Lengenfeld ist Pfarrort und hat eine Schule. Zu Beethovens Zeiten hatte es 222 Häuser (nach Steinius). Der Postverkehr ging über Krems. Daß Beethoven einmal in Lengenfeld gewesen ist, ist so gut wie sicher. Ungewiß sind nur die Einzelheiten seines Besuchs. Im Hause des Lengenfelder Arztes,

des Chirurgen Karrer, das erst ganz vor kurzem abgebrannt sein soll, weiß man auch um die Überlieferung, daß Beethoven vor dem Doktorhause gesessen habe, als er für den Bruder Medikamente holte (nach den freundlichen Mitteilungen der Frau Schuldirektorin Bertha Eisenmenger, die seit Jahren in Senftenberg bei Krems unfern von Lengenfeld lebt). Auch wird mitgeteilt, daß der Spitzname „Der kraupete Musikant“ dem Meister in jener Gegend angehängt wurde. Nach den Kleyleschen Erhebungen von 1862 ist eine andere Überlieferung mit Lengenfeld verknüpft. Beethoven hätte mit dem Bruder Johann einen Ausflug nach Lengenfeld gemacht. Dies wurde übrigens schon 1862 von Beethovens Diener Michael Kren jun. in Zweifel gezogen. Man hatte beim Chirurgen Karrer zu tun. Johann hatte es versäumt, seinen Bruder vorzustellen. Frau Karrer tischte für alle übrigen reichlich auf. Den auf der Ofenbank sitzenden Tonkünstler hielt sie für einen Bedienten. Sie reichte ihm ein Krügl Heurigen mit den Worten: „Na, da hat er auch einen Trunk“. Als der Chirurg spät abends nach Hause kam, erriet er aus der Beschreibung, wen seine Frau für Johanns Bedienten angesehen hatte: „Liebes Weib, was hast Du getan. Der größte Tonsetzer unseres Jahrhunderts war heute in unserem Hause, und Du hast ihn so sehr mißachtet“ (nach Lorenz, beziehungsweise nach Kleyles Erhebung, veröffentlicht in „Deutsche Musikzeitung“ 1862, S. 77f.). Wie man diese Überlieferungen zusammenreimen kann, ist vorläufig noch unklar. Immerhin glaube ich, annehmen zu dürfen, daß Beethoven überhaupt einmal in Lengenfeld gewesen ist, und daß man das alte Doktorhaus als richtige Beethovenstätte anzusehen hat. Eine Verbindung des Apothekers Johann v. Beethoven mit dem Landchirurgen Karrer, der wie alle Chirurgen in abgelegenen Orten auch Medikamente führen mußte, kann ja nicht im mindesten auffallen. Johann braucht nur einmal dem Chirurgen Arzneimittel verschafft, gebracht zu haben, wohl zu Wagen, worin auch der Tonkünstler Platz fand. Von dieser Fahrt braucht Kren jun. gar nicht erfahren zu haben. Dann konnte er sich begreiflicherweise auch 1861, als er danach ausgefragt wurde, nicht daran erinnern. (Siehe auch Frimmel, „Beethovenstudien“ II, S. 154 und 164. Die Glaubwürdigkeit des Kleyleschen Berichtes ist sehr günstig zu beurteilen. Siehe bei: Gneixendorf, Langenlois, Lorenz.)

**Lesestoff.** Im Abschnitt: Handbibliothek wurde auf Lesestoff verwiesen. Die Bücher in Beethovens Besitz sind ja niemals irgendwie bibliotheksmäßig aufgestellt gewesen. Schindler sagt ausdrücklich, daß nicht einmal ein Bücherschrank beim Meister zu finden war. Aber die vorhandenen Bücher dienten dem Künstler im besten Sinne zum

Lesen, wie aus Beethovens hervorhebenden Bleistiftstrichen an der Seite und unter den Zeilen mancher Stellen hervorgeht, von denen überdies nicht wenige eigens als Tagebuchnotizen abgeschrieben wurden. Anton Schindler hat wertvolle Nachrichten über diesen Ausdruck Beethovenscher Freude an manchen Stellen des Gelesenen mitgeteilt (im „Beethoven“ I, S. 23, II, S. 136, 180f., 281ff., 367ff.). Als „vorzugsweise der Aufbewahrung werth“ wurden von Schindler und St. v. Breuning erachtet: Homers Odyssee in der Übersetzung von Voß, Christian Sturms „Betrachtungen der Werke Gottes im Reiche der Natur“ (2 Bände) und Goethes „Westöstlicher Divan“. Die Odyssee wurde vom Meister der Iliade bedeutend vorgezogen. Von Goethe mußte Beethoven viele Gedichte als Liedertexte durch die Hände bekommen haben, auch den „Egmont“. Im Nachlaß des Meisters waren „außer dem Divan nur Wilhelm Meister, Faust und die Gedichte da“. Dagegen stand „in Eschenburgs Übersetzung der ganze Shakespeare da“. Von der Schlegelschen Übersetzung wollte Beethoven nichts wissen. Schindler erwähnt dann noch „von Schiller nur die Gedichte und einige Dramen, von Tiedge die Urania, die Gedichte von Seume, Matthison und einige noch von gleichzeitigen Dichtern. Als ein von ihm sehr geschätztes und viel empfohlenes Buch darf in der Sammlung noch genannt werden: „Briefe an Natalie über Gesang von Nina d'Aubigny Engelbrunner“. So hat denn Beethovens unbesoldeter Sekretär manches gerettet, das dann nicht in die Nachlaßversteigerung kam. Ein Glück für die Beurteilung der Sache. Denn Schindler wollte darum wissen, daß in jene Auktion Bücher eingeschmuggelt worden sind, die niemals in Beethovens Besitz waren. Trotzdem ist die Liste der Bücher aus der Nachlaßversteigerung von Bedeutung, da bei vielen wenigstens die Wahrscheinlichkeit vorhanden ist, sie seien vorher von Beethoven benutzt worden. In meinen „Beethovenstudien“ II ist noch jenes Verzeichnis der Bücher übergangen worden der angeblichen Einschübe wegen, von denen Schindler spricht. Aber Alb. Leitzmann hat in seinem „Ludwig van Beethoven“ (1921, II, S. 379ff.) diese Lücke ausgefüllt, indem er nicht nur das Inventar der Beethovenbücher aus Schindlers Besitz, sondern auch das Bücherverzeichnis aus der Nachlaßversteigerung vollständig mitteilt. Zu dem, was Schindler ohnedies in seiner Beethovenbiographie andeutet, kommen demnach noch einige Hilfsbücher, wie Scheller-Lünemann, „Lateinisch-deutsches und deutsch-lateinisches Wörterbuch“, von dem jetzt der IV. Band fehlt, De la Veaux' „Dictionnaire“, Jagemanns „Italienisches“ Wörterbuch, eine „Nouvelle grammaire à l'usage des dames“ (1782), Shakespeares „Sturm“ in Schlegels Übersetzung (Nachdruck

von 1825) und Schillers „Jungfrau von Orléans“ und „Wilhelm Tell“. Im Verzeichnis der Versteigerung deuten einige Bücher ziemlich bestimmt auf Beethovens Besitz hin, da sie durch kopierte Stellen in Beethovens Tagebuch als Beethovenbücher beglaubigt sind oder sonstwie auf Menschen aus Beethovens Bekanntenkreis hinweisen, wie z. B. Werke von Sailer, einem Autor, über den man in der Lebensgeschichte des Neffen manches erfährt. Türk, „Anweisung zum Generalbaßspielen“, Kant, „Naturgeschichte und Theorie des Himmels“, Schenk, „Taschenbuch für Badegäste Badens“ (Wien 1805), Klopstocks „Werke“, Heinse, „Linz und seine Umgebungen“ (1812), Ciceros „Epistolae“ mit deutschen Noten und Übersetzungen, Plutarchs „Biographien“, Matthesons „Vollkommener Kapellmeister“ und Marburg, „Abhandlung von der Fuge“. Sie hängen alle mit Beethovens Leben und Wirken zusammen, so daß man sie nicht als Einschübe betrachten kann. Und bei der Behauptung Schindlers fehlt zur Richtigkeit immer noch der Beweis, daß Schindler auch den Nachlaß Buch für Buch gekannt und im Gedächtnis behalten hätte, um dann die Einschübe einwandfrei nachzuweisen. Wie leicht konnte ihn das Gedächtnis getäuscht haben.

(Gespräche über Bücher und Buchhandlungen bei Walter Nohl, „Konversationshefte“ I, S. 416—426, Th.-R. IV, S. 179.)

In einem Konvolut der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien mit der Aufschrift „Verschiedenes aus früherer Zeit, 8 Blätter Erbkönig und rastlose Liebe-Skizze“ findet sich mit mehr als zollhohen Zügen von Beethoven geschrieben: „Aus Lessing einiges das gespenst u. ein duett“. — In der Wiener Nationalbibliothek befindet sich aus dem Besitz der alten Hofbibliothek ein Blättchen, das wohl für Zmeskall bestimmt war, eine Reihe von Namen: „Kanne, Kollin, Berner (besonders für Geistliche), Weißenbach, auch wohl Pichler“.

Beethoven hat auch viele andere Bücher gelesen, die nicht im Nachlaßverzeichnis vorkommen, auch nicht vorzukommen brauchen. Denn manches wurde durchgenommen, sogar zum Teil abgeschrieben und ausgezogen, das Beethoven ausgeliehen oder nachträglich verschenkt, verloren hat. Der oftmalige Wohnungswechsel war dem Verlieren sehr günstig. A. Leitzmann hat viele Anführungen aus Herders Gedichten, aus Müllers „Die Schuld“ nachgewiesen, die im Nachlaßverzeichnis nicht vorkommen. (Das Heft „Beethovens persönliche Aufzeichnungen“ Leipzig, Inselverlag, bietet dasselbe wie Leitzmanns „L. v. Beethoven“.)

Die Geschichte der Beethovenschen Bücher ist jedenfalls sehr verwickelt, und mit den Mitteilungen Schindlers und den späten Ver-

zeichnissen ist keineswegs ein vollständiger Überblick gewonnen. Daß Schindler und Breuning ausgewählt haben, wissen wir. Der Hauptstock kam am 5. November 1827 zu öffentlicher Versteigerung, nachdem sie in der „Wiener Zeitung“ angekündigt worden war. Die Auswahl, die Schindler unter Breunings Beisein für sich getroffen hatte, gelangte mit Schindlers Nachlaß in die Berliner Bibliothek. Die Spuren des Gebrauchs durch Beethoven bestehen in Form von Ohren, beigeschriebenen kurzen Randbemerkungen und besonders vielen Strichen, Kreuzen, Ausrufungszeichen und Fragezeichen, „deren Form, Größe und Anzahl vielfach Schlüsse auf den Wärmegrad des Affekts erlauben, mit dem sie das Temperament des Lesenden hingezeichnet hat“ (Leitzmann). Eine sehr wertvolle Ergänzung unserer Kenntnisse über Beethovens Bücher wurde jüngst geboten durch Walter Nohl in „Neue Musikzeitung vom Dezember 1925 und Jänner 1926, „Büchernotizen Beethovens aus Zeitungen und Zeitschriften“. Manche der dort angegebenen Bücher sind wohl vom Meister durchblättert worden.

(Neben der angegebenen Literatur im Text noch zu vergleichen der Aufsatz A. Leitzmanns „Beethovens literarische Bildung“ in „Deutsche Rundschau“ 1913 und „Deutsche Literatur-Zeitung“ [XXXV. Bd.] vom 17. Januar 1914, derselbe in „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ I [Dezember 1918]. Vielleicht übertrieben ist wohl Th.-R. III, S. 192, wo jedenfalls die orientalistisch-literarischen Kenntnisse Beethovens überschätzt sind. Sehr beachtenswert Ludw. Nohl, „Beethovens Brevier“ [siehe auch bei: Linz].)

Gar nicht zu überblicken ist die Menge von Büchern, die Beethoven in seinem Leben ausgeliehen und gelesen hat. Zu einer solchen Übersicht ist noch nicht einmal der Anfang gemacht. Ich gebe nur ein Beispiel. So hatte Beethoven 1825 ein Buch vermutlich physikalischen oder technischen Inhalts von einem „Kunstmaschinisten“ am Graben ausgeliehen, das er im Sommer jenes Jahres zurückstellen sollte. Deshalb schrieb er an den Bruder und an den Neffen.

**Letronne**, Louis, französischer Zeichner, der um 1805 aus Frankreich nach Wien kam und dort bis gegen 1818 verblieb. Er hat Beethovens Brustbild gezeichnet und zwar schlecht genug, wenn man in einer alten Radierung danach aus dem Jahre 1837, die als große Seltenheit erhalten ist, nicht überhaupt einen Scherz von späterer Hand erblicken will (Faksimile in der Zeitschrift „Die Musik“ Bd. I, Heft 12). Einzelheiten persönlicher Art über die Herstellung der Zeichnung sind bisher nicht bekannt geworden, ebensowenig als genaue Angaben über Letronnes Lebensgang. Über seinen älteren Bruder findet sich einiges in Michaud, „Biographie universelle ancienne et moderne“. Naglers

„Künstlerlexikon“ läßt ihn „vor 1821“ sterben. Aus den Bildniszeichnungen, die sich von Louis Letronnes Hand da und dort noch finden, läßt sich auf einen wenigstens nicht ungeschickten Künstler schließen, der hoch über dem angeblichen Beethovenbildnis steht. Letronne scheint in Musikkreisen bekannt und beliebt gewesen zu sein. Die Bildnisse des Opernsängers Franz Wild, des Abtes Gelinek, des Geigers Jos. Mayseder, des Musikalienverlegers Haslinger und des Fürsten Odeschalchi führen uns nach dieser Richtung. Auch kennt man die Miniaturbildnisse des Prinzen Leopold von Salerno, der Erzherzogin Klementina (vermählten Prinzessin Salerno), ferner die kleinen Brustbilder des Hofrats Löhr von 1816 und des Wiener Arztes Jos. v. Stift (1818 gestochen).

Beethovens Brustbild von Letronne hängt offenbar mit der ziemlich plötzlichen Weltberühmtheit zusammen, die sich an die Leistungen des Tonkünstlers beim Wiener Kongreß anschloß. Große Verbreitung wurde dem Höfelschen Stich nach Letronne zuteil, der 1814 bei Artaria erschien (siehe bei: Höfel). Beethoven selbst hat mehrere, sicher ziemlich viele Exemplare verschenkt. 1815 wurde Höfels Blatt nachgestochen durch Riedel, und auch von diesem Blatt dürfte Beethoven Exemplare verschickt haben. Ein Exemplar mit der Widmung an Mälzel ist mir durch Nachbildung bekannt. (Was ich vor einigen Jahren über Louis Letronne gesammelt hatte, ist zusammengestellt in „Studien und Skizzen zur Gemäldekunde“ Bd. V, S. 75 ff. Abbildungen seit Frimmel, „Neue Beethoveniana“ 1888 in vielen neueren Beethovenbüchern bis herauf zu Schiedermaier, „Der junge Beethoven“ [1925].)

**Letzte Noten.** Mancherlei Behauptungen über das letzte Werk Beethovens sind geäußert worden und auch auf die Titelblätter einiger Stücke übergegangen. So ist z. B. 1840 ein kleines Stück in B-Dur bei Schlesinger in Berlin erschienen mit der Benennung „Dernière pensée musicale“. Dieses Stück stammt aus dem Jahre 1818 (Nottebohm, „Thematisches Verzeichnis“ S. 152, und desselben „Beethoveniana“ I, S. 79). Mit dem „letzten Gedanken“ ist's also ein Irrtum. Als letzte große, abgeschlossene Arbeit kann nur der Schlußsatz des Streichquartetts Op. 130 gelten. Dann wurde aber 1838 bei A. Diabelli & Co. herausgegeben „Beethovens letzter musikalischer Gedanke aus dem Originalmanuskript im November 1826. Skizze des Quintetts, welches die Verlagshandlung A. Diabelli & Comp. bei Beethoven bestellt, und aus dem Nachlaß käuflich mit Eigenthumsrecht an sich gebracht hat“. Das ist richtig, aber trotzdem handelt es sich nicht um den „Letzten Gedanken“. Dieser läßt sich nach Schindlers gutem Zeugnis als ein anderer ganz kurzer Gedanke feststellen, und zwar als zwei Takte,



die sich ganz zu Ende eines kleinen Skizzenbuches in der Berliner Bibliothek vorfinden:



Schindler merkt dazu an: „Dies hier auf dieser Seite sind die letzten Noten, die Beethoven ungefähr 10 bis 12 Tage vor seinem Tode in meinem Beisein geschrieben.“ Nottebohm im zweiten Band seiner „Beethoveniana“ hat uns diese Aufklärung gegeben (S. 523).

**Letzte Worte.** Mit voller Sicherheit ist die Frage nach Beethovens letzten Worten nicht zu beantworten. Doch hat die Mitteilung Schindlers, der in der letzten Zeit des Meisters wieder in Gnaden aufgenommen war, jedenfalls das größte Gewicht. Sie findet sich in Schindlers Bericht an die Verlagshandlung Schott in Mainz für die „Caecilia“. Am 12. April 1827, also noch mit frischer Erinnerung an die Ereignisse, die nur etwa zwei Wochen vorher eingetreten waren, schrieb er: „Ich kann mich nicht enthalten, Ihnen zugleich etwas aus den letzten Stunden seines Bewußtseins (nämlich am 24. März von früh bis gegen 1 Uhr nachmittags) zu melden, da es gerade für Sie, meine Herren, von nicht geringem Interesse sein dürfte.— Nachdem ich am Morgen des 24. März zu ihm kam, fand ich sein ganzes Gesicht zerstört und ihn so schwach, daß er sich mit größter Anstrengung nur mit höchstens zwei bis drei Worten verständlich machen konnte. Gleich darauf kam der Ordinarius (Prof. Dr. Wawruch), der, nachdem er ihn einige Augenblicke beobachtete, zu mir sagte: Beethoven geht mit schnellen Schritten seiner Auflösung nahe! Da wir nun die Sache mit seinem Testament schon tags vorher, so gut es immer ging, beendet hatten, so blieb uns nur noch ein sehnlicher Wunsch übrig, ihn mit dem Himmel auszusöhnen, um auch der Welt zu zeigen, daß er als wahrer Christ sein Leben beendigte. Der Professor Ordinarius schrieb ihm also auf und bat ihn im Namen aller seiner Freunde, sich mit den heiligen Sterbesakramenten versehen zu lassen, worauf er ganz ruhig und gefaßt antwortete: ‚Ich will's‘. — Der Arzt ging fort und überließ mir, dies zu besorgen. Beethoven sagte mir dann: ‚Ich bitte Sie nur noch um das, an Schott zu schreiben und ihm das Document zu schicken. Er wird's brauchen. Und schreiben Sie ihm in meinem

Namen, denn ich bin zu schwach: ich laß ihn recht sehr bitten um den versprochenen Wein. — Auch nach England schreiben Sie, wenn Sie heute noch Zeit haben.“ [NB. Gewiß hat man sich diese Aufträge nicht so zusammenhängend vorzustellen, wie sie bei Schindler zusammengedrängt sind, sondern in einzelnen mühsamen Ansätzen vorgebracht.] Schindler berichtet weiter: „Der Pfarrer kam gegen 12 Uhr, und die Funktion ging mit der größten Auferbauung vorüber; — und nun erst schien er an sein letztes Ende selbst zu glauben, denn kaum war der Geistliche draußen, als er mir und dem jungen Herrn von Breuning (Sohn des Hofraths) sagte: „Plaudite amici, comoedia finita est (Klatscht Beifall, ihr Freunde, das Schauspiel ist zu Ende!). — Hab' ich's nicht immer gesagt, daß es so kommen wird?“

Nebenbei bemerkt, kann doch niemand aus dem Plaudite amici einen Spott über die Spendung der Sakramente herausfinden, der die Mitteilung Schindlers aufmerksam liest, besonders wenn man die ergänzende Nachricht beachtet, daß Beethoven unmittelbar nach der letzten Ölung zum Pfarrer gesagt hat: „Geistlicher Herr, ich danke Ihnen, Sie haben mir Trost gebracht.“ So weiß man es durch Beethovens Schwägerin, die bei der Zeremonie zugegen war und davon zu Anselm Hüttenbrenner gesprochen hat. Wie Schindler fortfährt, erinnerte Beethoven nochmals an die Dankbriefe für Schott und nach England „Gott wolle sie segnen! und dergleichen“. — „In diesem Augenblicke trat der Kanzleidiener des Herrn Hofrat v. Breuning mit dem Kistchen Wein und dem Tranke, von Ihnen geschickt, ins Zimmer. Dies war gegen  $\frac{3}{4}$  auf 1 Uhr. Ich stellte ihm die zwei Bouteillen Rüdesheimer und die anderen zwei Bouteillen mit dem Tranke auf den Tisch zu seinem Bette. Er sagte: „Schade! — Schade! — — zu spät!“ — Dies waren seine allerletzten Worte. Gleich darauf verfiel er in solche Agonie, daß er keinen Laut mehr hervorbringen konnte. Gegen Abend verlor er das Bewußtsein und fing an zu phantasieren.“ Wovon der Sterbende phantasierte, ist nicht überliefert, und so muß das „Schade — Schade — — zu spät“ als letzte bewußt gesprochene Äußerung festgehalten werden. Dem widerspräche die Aussage des Opernsängers Luigi Lablache, die uns freilich nicht von einem Ohrenzeugen, sondern nur durch eine Mittelsperson überliefert ist. Bei W. Lenz, „Beethoven, eine Kunststudie“ I, 1885, S. 78 heißt es, daß Lablache Beethovens letzte Worte folgendermaßen überliefert hätte: „Hört Ihr die Glocke? Die Decoration wechselt.“ (An den Theatern Wiens gab eine Glocke das Zeichen der Verwandlung.) Ich meine, daß niemand Schindler hier nicht als Ohrenzeugen und als berufenen Berichterstatter wollte gelten lassen, um einer ganz unsiche-

ren sonstigen Mitteilung Geltung zu verschaffen. Von einem Verweilen des Sängers Lablache am Sterbelager Beethovens ist nichts bekannt. Dann sieht auch das ganze Lablachesche Wort mehr nach der Bühne, als man dies beim sterbenden Beethoven erwarten sollte. Zudem ist beim stocktauben Meister das Anknüpfen an einen Gehörs-eindruck („Hört Ihr die Glocke“) geradewegs befremdend. Wir bleiben bei Schindlers Überlieferung, die auch von Thayer anerkannt worden ist (Th.-R. V, S. 488ff.). Dankenswert war es übrigens von Erich Kühn, die Lablache-Angelegenheit aus dem Buch von W. Lenz hervorgesucht zu haben (vgl. den Aufsatz von Erich Kühn, „Beethovens letzte Worte, eine neue Lesart“ im „Hamburger Correspondent“ 25. Mai 1921, und dasselbe in „Neueste Nachrichten“ Dresden 10. oder 12. Juni 1921. Dazu auch „Beethovens letzte Worte, eine Äußerung Prof. Leitzmanns“ im „Hamburger Correspondent“ vom 4. Juni 1921. Aus der älteren Literatur sei in Erinnerung gebracht A. B. Marx, „Beethoven“ [1. Aufl.] II, S. 329 mit Verwirrung, die bei Schindler II, S. 142ff. berichtigt wird, G. v. Breuning, „Aus dem Schwarzspanierhause“, Ludw. Nohl, „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen“, A. Chr. Kalischer in der „Unterhaltungsbeilage“ des „Berliner Lokalanzeigers“ vom 4. Mai 1894). Neben Schindlers Bericht hat in den berührten Fragen das meiste Gewicht ein Brief Ans. Hüttenbrenners an A. W. Thayer aus dem Jahre 1860, eine Urkunde, die auch bei Breuning und Th.-R. benutzt ist.

**Lewald, August.** (Siehe den Abschnitt: Jeitteles, Ignaz.)

**Lichnowski** (auch Lichnowsky geschrieben), altes Adelsgeschlecht, aus Polen stammend, in Schlesien eingewandert, in Preußen und Österreich begütert. Für Beethoven von Wichtigkeit durch den Fürsten Karl Lichnowski (geb. 1756 nach Angabe des „Katalogs der Wiener Beethovenausstellung von 1920“, nach anderen anders, gest. 15. April 1814). Schindler schrieb: „Unter den vielen Bekanntschaften aus dem hohen Adel steht die mit der fürstlichen Familie Lichnowski im Vordergrund“ („Beethoven“ I, S. 21). „Der lebenswürdige Fürst v. Lichnowski stand an der Spitze von Beethoven-Verehrern“ sagt Seyfried. Lichnowski hatte noch mit Mozart in Verbindung gestanden, dessen Schüler er war. Der junge Beethoven wohnte in seiner ersten Wiener Zeit bei Lichnowskis in der Alserstraße. Er war durch die Verbindung mit dem Fürsten mitten ins Altwiener Musiktreiben hineingekommen. Durch Frau v. Kissow-Bernhard erfährt man, daß Lichnowski „ein freundlicher feiner Herr“ war. Er lud Fräulein Bernhard oft zum Klavierspielen ein (vgl. L. Nohl, „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen“). Später mußte

auch der kleine Karl Czerny Beethovensche Sachen beim Fürsten spielen. Er konnte viele aus dem Gedächtnis vortragen, was Beethoven nicht billigte (Th.-R. II, S. 297). Auch Ries, der 1800 bis 1805 in Österreich war und wiederholt den Sommer beim Fürsten auf den Gütern, so in Grätz bei Troppau, zubrachte (wohl kaum auf den Gütern in Preußisch-Schlesien), war der Musik wegen mit ihm in Verbindung, empfohlen durch den Meister selbst. Um jene Zeit wohnte Lichnowski nicht mehr in der Alserstraße, sondern auf der Mölker Bastei, wo ja die Beethovenstätten nahe beieinander stehen, und wo sich in den Jahren bis zum Tod des Fürsten die vielen Aufführungen Beethovenscher Werke abspielten, die den Fürsten fesselten oder ihm gewidmet waren. Im Dezember 1805 wurde beim Fürsten die wichtige Beratung über „Fidelio“ veranstaltet, an der nicht nur das Fürstenpaar, sondern auch der Sänger Meyer und Röckel, ferner Breuning, Treitschke, Collin teilnahmen. Über die anfängliche Aufgeregtheit Beethovens der verlangten Kürzungen wegen und die spätere gute Laune berichteten Ries und Röckel. Nach der hitzigen Beratung ließ der Fürst „ein glänzendes Souper“ auftragen. — Ein kleines Zerwürfnis mit Lichnowski hatte es gegeben, als Ries mißbräuchlich das sogenannte „Andante favori“ aus dem Gedächtnis nach dem Hören dem Fürsten vorgespielt hatte und dann für immer von Beethoven ausgeschlossen wurde, wenn dieser spielte („Notizen“ S. 102f.). Jederzeit aber hat sich dieser vornehme Gönner dem jungen Meister gegenüber förderlich und liebevoll benommen. Als die Trios Op. 1 angekündigt wurden, die freilich dem Fürsten gewidmet waren, zeichneten die Lichnowskis, der Fürst und seine Verwandten, 27 Exemplare. Zum Konzert, in welchem Bridgetower mit Beethoven die Kreutzer-Sonate zum erstenmal spielten (1803) nahm Lichnowski zehn Karten. Im Jahre 1800 hatte der Fürst dem Komponisten ein Jahresgehalt von 600 fl. ausgesetzt, bis er sicher versorgt wäre. Mit Freude teilte Beethoven dies kurz nacheinander seinen lieben Freunden Amenda und Wegeler brieflich mit. Von einer Büste, den Fürsten darstellend, die Beethoven ohne Zweifel vom Fürsten zum Geschenk bekommen hatte, werden wir sogleich vernehmen. Unter anderem schenkte der Fürst dem Meister seine hoch wertvollen Instrumente, auf denen bei ihm Streichquartette gespielt wurden. (Sie befinden sich nach mannigfachen Wanderungen seit einiger Zeit im Beethovenmuseum zu Bonn.) Als der Wettkampf mit Wölffl stattfand, stand Lichnowski unbedingt auf Beethovens Seite (siehe bei: Wölffl). Auf die Umgestaltung des „Fidelio“ hatte Lichnowski jedenfalls großen Einfluß. Im Heiligenstädter Testament (1802) gedachte Beethoven in Dankbarkeit des fürstlichen

Gönners, und 1804 (am 26. August) schrieb er folgendes an Breitkopf & Härtel: „Fürst Lichnowski wird ihnen nächstens wegen meinem Oratorium schreiben — er ist wirklich — was in diesem Stande wohl ein seltenes Beispiel ist — einer meiner treuesten Freunde und Beförderer meiner Kunst.“ Die Fürstin Marie Christine, eine geborene Gräfin Thun, behandelte den Meister mit solcher Zartheit, daß sich Beethoven darüber später in dem Sinne äußerte, sie hätte am liebsten einen Glassturz über ihn gestellt. Beethoven aber war gelegentlich vom Hochmutsteufel besessen. Als er des Fürsten Stimme vernommen, wie Lichnowski dem Leibjäger Auftrag gab, Beethoven zuerst zu bedienen, wenn beide klingelten, nahm Beethoven noch am selben Tage einen eigenen Bedienten auf, wie er sich denn auch ein eigenes Reitpferd anschaffte, obwohl der Fürst ihm seinen Marstall gewiß zur Verfügung gestellt hätte (nach Wegeler, „Notizen“ S. 33f.). Diese beleidigende, hochmütige Handlungsweise mag bei Lichnowskis bemerkt, wohl auch besprochen worden sein. Noch in den 1820er Jahren spielt der Meister auf die Geschichte an in einem Briefe an den Neffen (siehe weiter unten.).

Ein andermal spielte der unvermeidliche Jähzorn Beethovens herein und verursachte eine übrigens vorübergehende Trübung der Freundschaft. Im Oktober 1806, als der Meister in Grätz bei Troppau den Fürsten besuchte, waren französische Offiziere dort, die ja keine großen Musikkenner gewesen zu sein scheinen, aber Lichnowski wollte ihnen den Gefallen erweisen, daß Beethoven ihnen vorspiele. Beethoven weigert sich. Der Fürst wird unangenehm dringend, und es kommt zu einer unwürdigen Szene, aus der Beethoven sich im strömenden Regen entfernt, um ohne weiteres nach Wien zurückzukehren. Die Handschrift der „Sonata appassionata“, die er damals vollendet hatte, wurde vom Regen durchnäßt. Der damalige Krankenhausvorstand und fürstliche Hausarzt Weiser in Troppau vermittelte die Weiterreise, beziehungsweise den fürstlichen Paß. Den Kern der Sache mit dieser Flucht aus Grätz hat schon Seyfried erzählt, nur mit allgemeiner Andeutung der Einzelheiten, doch fügt er hinzu, was andere Quellen nicht mitteilen. „Zur Genugthuung für erlittene Schmach mußte des Gönners Büste ein Sühnopfer werden. Sie fiel, in Trümmern zerschlagen, vom Schranke herab zur Erde“ (noch weitere Einzelheiten in Frimmel, „Beethoven“ VI. Auflage S. 41f., und desselben „Beethovenjahrbuch“ I, S. 63ff., Überlieferungen aus dem Spital und aus Musikerkreisen in Troppau). Begreiflicherweise mußte nach dem Auftritt in Grätz einige Zeit verstreichen, ehe wieder die alte Freundschaft aufleben konnte. Damit hängt es wohl zusammen, wenn

Reichardt in den „Vertrauten Briefen“ (S. 82) aus dem November 1808 mitteilt, daß Beethoven zwar im selben Haus wie der Fürst wohnte, er „hat sich aber von dem Fürsten Lichnowski, der den oberen Teil des Hauses bewohnt, und bei dem er sich einige Jahre ganz aufhielt, gänzlich getrennt“. Auch erfolgten dann keine Widmungen mehr, wogegen früher außer den schon erwähnten Trios Op. 1 mehrere Werke dem Fürsten gewidmet worden waren, so die Variationen über Quant' è più bello!, die Sonaten Op. 13 und Op. 26 und die zweite Symphonie Op. 36. Wenn im „Journal des Luxus und der Moden“ von zwei Konzerten schon im Februar 1807 in der Wohnung des Fürsten „L“ geschrieben wird, kann man wohl auch an Lobkowitz anstatt Lichnowski denken. Nach Thayer (Th.-R. III, S. 8f.) soll die Versöhnung schon so weit gediehen sein, daß die Konzerte bei Lichnowski abgehalten worden wären. Jedenfalls sind im einschlägigen Abschnitt bei Thayer die zwei L. (Lobkowitz und Lichnowski) durcheinander geworfen. Man beachte auch, daß Beethoven noch im November 1808 dem Grafen Oppersdorf Anspielungen auf die Behandlung in Grätz geschrieben hat. Die Stelle ist von Bedeutung und lautet: „Ich wohne gerade unter dem Fürsten Lichnowsky. Im Falle sie einmal mir in Wien die Ehre ihres Besuches geben wollen — bey der Gräfin Erdödy. — Meine Umstände bessern sich — ohne Leute dazu nötig zu haben, welche ihre Freunde mit Flegeln traktieren wollen.“ — Auch Rust wußte davon, daß sich Beethoven aus Anlaß des Nichtspielenwollens mit Lichnowski entzweit habe (Th.-R. III, S. 63). Noch spät, wie das bei Beethoven gelegentlich vorkam, brach der alte Groll, der schon vergessen schien, wieder durch. So schrieb er noch 1825 an den Neffen: „Der punkt von Bonheur ist zu berühren, denn an Lichnowsky (verstorben) habe ich schon erfahren, wie diese sogenannten großen Herrn nicht gern einen Künstler, der ohnehin ihnen schon gleich ist, auch wohlhabend sehn.“ (Th.-R. V, S. 433.) Doch schon 1811 besuchte Beethoven wieder den Fürsten in Grätz, wie Otto Jahn notierte, der auch folgendes mitteilte: „In Troppau wurde die Messe in C aufgeführt, wozu man alles zusammentrommelte. Der Turnermeister wurde an die Pauke gestellt; im Sanctus mußte ihm Beethoven das Solo selbst vorschlagen. Drei Nachmittage wurde probiert. Nach der Aufführung phantasierte Beethoven  $\frac{1}{2}$  Stunde auf der Orgel zum größten Erstaunen aller. Fuchs war Sopransolist.“ Dieser Fuchs war der jugendliche Aloys Fuchs, der später an verschiedenen Orten Mitteilungen über Beethoven veröffentlicht hat. Lichnowski bewahrte die Freundschaft für Beethoven bis ins Alter. Noch zu Schindlers Zeit besuchte er den Künstler oft „in seiner Werkstatt“ (Schindler I, S. 188). „Nach

beiderseitiger Übereinkunft sollte von seiner Anwesenheit keine Notiz genommen werden, damit der Meister nicht gestört werde. Der Fürst pflegte nach einem Morgengruß irgendein Musikwerk durchzublättern, den arbeitenden Meister eine Weile zu beobachten und dann wieder mit einem freundlichen ‚adieu‘ die Stube zu verlassen. Dennoch fühlte sich Beethoven durch diesen Besuch gestört und verschloß zuweilen die Thür. Unverdrossen stieg der Fürst wieder 3 Stockwerke hinab. Als aber der schneidernde Bediente im Vorzimmer saß, gesellte sich die fürstliche Durchlaucht zu ihm und harrete so lange, bis sich die Thür öffnete und sie den Fürsten der Tonkunst freundlich begrüßen konnte.“

Den Fürsten Karl überlebte dessen Bruder Reichsgraf Moritz Lichnowski (geb. 1771, gest. Wien 17. März 1837), ebenfalls Freund Beethovens. Mit diesem stand der Meister auf einem mehr vertrauten Fuße, was man aus dem Kanon „Lieber Herr Graf“ von 1823 entnehmen mag. Jedenfalls reichen die gegenseitigen Beziehungen weit zurück. Schon 1798 treffen wir den Grafen in Bernadottes Gesellschaft, zu der bekanntlich auch Beethoven gehörte (Schindler S. 55, Th.-R. II, S. 64). In einem Brief vom 8. April 1803 veranlaßt Beethoven bei Breitkopf & Härtel, daß die Widmung der Variationen Op. 35 von Abbé Stadler auf den Grafen Moritz Lichnowski übergehe (Th.-R. II, S. 365). „Er ist der Bruder des Fürsten Lichnowski und hat mir kürzlich eine unerwartete Gefälligkeit ertzeigt.“ Auch Op. 90, die Sonate in <sup>F</sup>E-Moll, ist dem Grafen gewidmet. Ob im Ernst oder Scherz, ist nicht ganz klar, aber diese Sonate soll in Zusammenhang stehen mit der zweiten Frau des Grafen, der früheren Sängerin Stummer. Graf Moritz Lichnowski nahm sich um Beethovens Wünsche an, als dieser die „Schlacht bei Vittoria“ dem König von England widmen wollte. Er versuchte es auch, dem Meister die Stelle eines Hofkomponisten zu verschaffen (siehe bei: Dietrichstein, Eybler). In der Angelegenheit der Grillparzerschen „Melusine“, die Beethoven komponieren wollte, spielte der Graf ferner eine vermittelnde Rolle (vgl. den Abschnitt: Grillparzer). Er suchte emsig nach einem Operntext für Beethoven (Th.-R. V, S. 398—410). Für die Akademie von 1824 war Graf M. Lichnowski ungemein tätig, wobei es freilich wieder einmal zu einem Mißverständnis und einer Beethovenschen Jähzornsäußerung kam. Das Blättchen ist des Zeuge, das folgendermaßen lautet: „An den Graf Moritz Lichnowsky. Falschheiten verachte ich. Besuchen Sie mich nicht mehr. Academie hat nicht statt — Beethoven.“ — Graf Moritz war auch unter jenen, die sich auf der Adresse von 1824 unterschrieben, auf der auch der junge Fürst Karl vorkommt (der alte

kann es ja nicht sein, der 1814 verstorben war). Von der Vertraulichkeit des Umgangs legt auch eine abfällige Äußerung Lichnowskis über Johann van Beethoven Zeugnis ab, die in den Gesprächsheften vorkommt (mitgeteilt bei Th.-R. IV, S. 264 und 267).

Mehrere Damen aus dem Kreise des Fürsten Karl und des Reichsgrafen Moritz kommen für Beethovens Leben in Betracht. Die Fürstin Marie Christine, eine geborene Gräfin Thun, wurde schon oben erwähnt. Sie galt als Schönheit, auch für die Bernhard-Kissow, und war sehr musikbegabt. Ries teilt mit („Notizen“ S. 104), daß sie in der denkwürdigen Nacht der „Fidelio“-Kürzung als ausgezeichnete Klavierspielerin die Begleitung übernommen hatte. Jedenfalls hat man es ihr nicht zum geringsten Teil zu verdanken, daß Beethoven sich entschloß, die Oper zu kürzen. Ein langer Dankbrief Beethovens an den Reichsgrafen Moritz ist erhalten, in welchem die Fürstin in besonderer Weise hervorgehoben ist. Beethoven schreibt aus Baden am 21. September 1814: „alles schöne der verehrungswürdigen Fürstin Christine“, und dann wieder: „ich küsse der Fürstin die Hände für ihr andenken und wohlwollen für mich, nie habe ich vergessen, was ich ihnen überhaupt alle(n) schuldig bin, wenn auch ein unglückliches Ereignis Verhältnisse hervorbrachte, wo ich es nicht so, wie ich es wünschte, zeigen konnte —“. Der bisher noch nicht erkannte Zusammenhang ist ohne Zweifel der, daß die Fürstin nach dem Ableben ihres Gemahls im April 1814 dem von ihr so geschätzten Künstler ein Andenken sandte. Dieses wäre die Standuhr, die sich Schindler aus dem Nachlaß ausgebeten hat, und die auf bekannten Wegen ins Beethovenhaus nach Bonn gelangt ist. Schindler wußte darum, daß diese Uhr ein Geschenk der Fürstin Christine Lichnowski war (Schindler II, S. 372). „Unter den vom Verfasser aufbewahrten Reliquien befinden sich a) eine Pendeluhr in Form einer umgestürzten Pyramide mit einem kleinen Frauenkopf von Alabaster. (Ein Geschenk der Fürstin Lichnowsky).“ — Die Anspielung auf das verweigerte Klavierspiel in Grätz ist klar. — Der Fürstin sind gewidmet Beethovens Variationen über das Händelsche Thema aus „Judas Maccabäus“ (siehe: Anklänge an ältere Meister) und der Klavierauszug aus der „Prometheus“-Musik (1801) Op. 43.

Nicht zu übersehen ist aus Beethovens Bekanntenkreise auch die Schwester des Fürsten Karl Lichnowski, Gräfin Henriette. Dieser ist Beethovens Rondo aus G-Dur Op. 51 Nr. 2 gewidmet, das 1802 veröffentlicht wurde mit der Dedikation „À mlle. la Comtesse Henriette de Lichnowsky“ (nach Thayer, „Chronolisches Verzeichnis“ und der damit im wesentlichen übereinstimmenden Angabe



bei Nottebohm. — Kalischer ließ den Vornamen weg). Nach einer Mitteilung der Gräfin Anna Amadei an Thayer (Th.-R. II, S. 135) weiß man, daß die Gräfin Henriette dieselbe ist, die später den Marquis von Corneville geheiratet hat und um 1830 in Paris gestorben ist. Auf sie bezieht sich ein Brief Fr. Chopins vom 13. August 1829, auf den Kalischer aufmerksam gemacht hat (abgedruckt ist der Brief in Karasowskis „Chopin“).

Überdies ist zu beachten die zweite Gemahlin des Reichsgrafen Moritz Lichnowski, die frühere Sängerin Johanna Stummer, die bei Böckh als ausübendes Mitglied der Gesellschaft der Musikfreunde genannt ist („Wiens lebende Schriftsteller“ S. 361, merkwürdigerweise bringen weder C. F. Pohl noch R. v. Perger diesen Namen, da man bei diesen Verfassern ein Verzeichnis der ersten Gesellschaftsmitglieder durchaus vermißt, Kalischer kannte den Vornamen noch nicht). Und eine Generation weiter zurück ist die Mutter der Fürstin Christine, die Gräfin Marie Wilhelmine Thun zu nennen, die dem Künstler wohlgewogen war, und welcher er 1798 das Klarinett-Trio Op. 11 (B-Dur) widmete. Sie starb am 18. Mai 1800.

(Neben der Literatur, die schon genannt ist, oder die sich in den angeführten Abschnitten des Beethovenhandbuchs genannt findet, vgl. auch A. Chr. Kalischer, „Beethovens Frauenkreis“ Bd. II, ferner „Die Musik“ Bd. III, Heft 19 und IV, Heft 21, und die Briefsammlungen. Ein Briefchen Beethovens an den Reichsgrafen Moritz Lichnowski in der Angelegenheit eines verfehlten Stelldicheins aus der Zeit um 1819 ist erstmalig mitgeteilt in „Montagsrevue“ Wien 12. November 1900. H. Volkmann, „Neues über Beethoven“ S. 14 macht auf eine Eintragung im Gesprächsheft 12 aufmerksam, wo vom jungen Eduard Maria Lichnowski die Rede ist und von dessen Tragödie „Roderich“. Siehe auch Ferd. Labans „Füger“ [zu den Bildnissen der Schwestern Thun]. Vieles in der Mozart-Literatur. Vgl. auch Täuber und A. v. Weilen, „Die Theater Wiens“ Bd. II. — Fürst Karl und Graf Moritz sind jeder von F. Gödel porträtiert. Ein vorzügliches Blatt vom Stecher C. Pfeiffer nach J. Grassis Gemälde stellt die Fürstin Christine dar.)

**Liechtenstein**, Fürstin Josephine von und zu (geb. 1775, gest. 1848), Gemahlin des berühmten Generalfeldmarschalls Joh. Jos. von und zu Liechtenstein, regierenden Fürsten, vermählt 12. April 1792. Geborene Landgräfin von Fürstenberg. Kunstfreundliche Dame von hervorragender Herzensgüte. Beethoven war durch seine Übersiedelung nach Wien mitten in die hochadeligen Kreise Österreichs hineingekommen, und jedenfalls war es beim Fürstenpaar Lichnowski, daß der

junge Meister neben so vielen anderen Aristokratinnen auch die Fürstin Liechtenstein kennen lernte. Sicher hat sie ihm genügend Eindruck gemacht, um eine Widmung an sie zu veranlassen. Die Es-Dur-Sonate Op. 27 Nr. 1 ist ihr gewidmet. Die Geschichte mit Ries beim Grafen Browne in Baden mit dem Klapps, den Beethoven von der Fürstin L[.....] bekommen hat, wird auf die Fürstin Josephine Liechtenstein bezogen. Diese Deutung der Abkürzung liegt am nächsten. Beethoven pochte auf die Güte der Fürstin, als er dem jungen Ries 1805 einen Brief an die Fürstin einhändigte und darin um eine Unterstützung für Ries bat. Dieser hat aber den Brief nicht abgegeben, sondern für sich aufbewahrt. Ob Beethoven in den Liechtensteinschen Archiven vorkommt anlässlich der Widmung, bleibt noch zu ermitteln.

(In Ernst Rosenfelds „Feuilleton-Zeitung“ Berlin 10. Oktober 1894 ist ein Aufsatz von Dr. A. Chr. Kalischer erschienen „Fürstin Josephine von Liechtenstein in ihren Beziehungen zu Ludwig van Beethoven“, eine Arbeit, die dann wenig verändert im Buch „Beethovens Frauenkreis“ wiederkehrt [Bd. I, S. 252ff.] )

**Lieder** und andere Gesänge. In zeitlicher Reihenfolge unter Ausschluß der Canones.

Beethoven hat schon in Bonn, und nicht zum wenigsten dort, viele Gesangswerke geschaffen, die allerdings seinen späteren Arbeiten zu meist nachstehen, aber uns in bezug auf die Entwicklung seines Talents zu fesseln wissen. Manche dieser Werke, die fast alle im Supplementbande der Gesamtausgabe gedruckt sind (Revisionsbericht von Eus. Mandyczewski), stehen noch im Banne Neefes. Anderes weist auf eine Beeinflussung durch französische und italienische Opern, wie dies besonders in A. Sandbergers „Beethovenaufsätzen“ und neuestens (1925) in Schiedermaiers Buch „Der junge Beethoven“ besprochen ist (siehe auch bei: Anklänge an ältere Meister und: Neefe). — Die frühen Lieder, soweit sie heute nachzuweisen, sind folgende: „An einen Säugling“ „Noch weist Du nicht ...“. Erschien 1784 in Rat Boßlers „Blumenlese“.

„Elegie auf den Tod eines Pudels“ (Supplementband Nr. 284) muß um 1787 entstanden sein. Fast sicher ist die Trauer um das Tier ernst zu nehmen. Gegen die Annahme einer „humoristischen Klage“ bei Thayer (2. Aufl. von Deiters S. 283) ist Hans Volkmann in dem Buche „Neues über Beethoven“ S. 38f. mit guten Gründen aufgetreten.

Viel höher als diese Werke des Anfängers stehen schon die beiden großen Kantaten, eine auf den Tod Kaiser Franz Josef II. und die andere auf die Thronbesteigung Leopold II., beide umfangreiche Arbeiten, die schon den großen Beethoven ankündigen (siehe Supplementband, Revisionsbericht Iff., auch bei: Kantaten).

1790 wird das Lied „Klage“ (Mein Glück ist entflohen) nach dem Gedicht von Hölty angesetzt (Gesamtausgabe Supplementband Nr. 283). Eine Seite des Originals ist faksimiliert im „Jahresbericht der Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde“ für 1917 auf 1918. Auf der handschriftlichen Skizze stehen viele Bemerkungen Beethovens. (Dazu Text von E. Mandyczewsky.)

Um jene Zeit sind auch entstanden zwei Arien für eine Singstimme (Tenor) und Orchester als Einlagen statt Nr. 3 und 4 in J. Umlaufs Oper „Die schöne Schusterin“. Diese Oper wurde zu Bonn im Winter 1789 aufgeführt (Nottebohm, „Beethoveniana“ II, S. 30, vgl. auch den Revisionsbericht zum Leipziger Supplementband S. 3). S. bei: Parallelstellen.

„Trinklied“: „Erhebt das Glas mit froher Hand“. Leipziger Supplementband Nr. 282. Die Urschrift befand sich bei Artaria.

In der Musik zu einem „Ritterballett“ von 1791 (siehe bei: Ritterballett) sind auch Gesangskräfte beschäftigt gewesen. (Siehe Th.-R. I, S. 308, „Schrift“ und die Veröffentlichung des Beethovenhauses in Bonn 1924 Faksimile Nr. 1.)

„Prüfung des Küssens“, um 1790 für Baß mit Klavierbegleitung. Leipziger Supplementband Nr. 269 I (Th.-R. I, S. 302).

„Mit Madeln sich vertragen“, Arie für Baßstimme und Orchester. Leipziger Supplementband Nr. 269 II (Text aus Goethes „Claudine von Villabella“).

1790 oder wenig später ist das Lied „An Laura“ nach Matthissons Gedicht anzusetzen, das erst 1913 durch Georg Kinsky veröffentlicht worden ist (vgl. „Allgemeine Musikzeitung“ [begründet von Leßmann] 11. Jahrg. Nr. 2 „Ein neu entdecktes Lied von Beethoven“). — Die Schriftzüge entsprechen denen Beethovens in der Zeit von 1790 bis 1792. Überdies hatte schon Nottebohm Skizzen zu diesem Lied nachgewiesen, obwohl er dessen Reinschrift nicht kannte. Offenbar hinter Beethovens Rücken ist ein Klavierstück aus dem Lied gemacht worden, das Diabelli nach Beethovens Tod den Bagatellen Op. 119 angehängt hat (vgl. auch den Abschnitt: Bagatellen und; An Laura).

„Der freie Mann“ (nach G. C. Pfeffels Text). (Siehe bei: Freimaurerei, und Wegeler, „Notizen“ S. 47.)

Dann sind die Lieder, die später als Op. 52 erschienen sind, jedenfalls zumeist noch in Bonn entstanden, wie „Urians Reise um die Welt“ (Gedicht von Claudius), „Feuerfarb“ (Text von Sophie v. Mereau), das „Liedchen von der Ruhe“ (zu H.W.F. Ueltzens Text), „Maien- gesang“ nach Goethe, „Mollys Abschied“ nach Bürger, „Ohne Liebe lebe, wer kann“ nach Lessing, Marmotte nach Goethes „Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilen“, „Das Blümchen Wunder-

hold“ nach Bürger. Im „Mailied“ von Goethe kommen einige Takte vor, welche an eine Nachahmung von Vogelstimmen gemahnen, deren gelungene Fortsetzung dann in der bekannten Stelle der „Pastoralsymphonie“ zu finden ist. Im Goetheschen Text ist ja von „tausend Stimmen aus dem Gesträuch“ die Rede. Diese acht Lieder und Gesänge mögen, wie Thayer vermutet, durch die Brüder des Meisters „heimlich“ in die Welt gekommen sein. Ries („Notizen“ S. 124) schreibt: „So wurden Lieder, die er jahrelang vor seiner Abreise noch in Bonn komponiert hatte, dann erst bekannt, als er schon auf einer hohen Stufe des Ruhmes stand.“ Die „Allgemeine musikalische Zeitung“ verriß diese Lieder. Zur Entstehungszeit vgl. Nottebohm: „Beethoveniana“ und desselben „Beethovens Studien“ S. 229.

Zum Lied „Feuerfarb“ ist ein Brief von B. L. Fischenich an Charlotte v. Schiller zu beachten. Er schickt am 26. Januar 1793 der Frau v. Schiller Beethovens Lied zur Beurteilung (siehe bei: Fischenich) nach Jena.

In die Bonner Zeit fällt auch die erste Bearbeitung des „Flohliedes“, über die sich Dr. Arnold Schmitz eingehend geäußert hat im III. Bd. der „Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn“, herausgegeben im Auftrage des Vorstandes von Prof. Dr. Ludwig Schiedermair. „Beethoven, unbekannte Skizzen und Entwürfe“ (1924) S. 20f. Die zweite Bearbeitung, die schon in der Leipziger Gesamtausgabe (Serie 23, Nr. 219) vorkommt, ist erst 1810 entstanden (Nottebohms und Thayers „Verzeichnisse“, siehe auch Schiedermair, „Der junge Beethoven“ passim).

„Ich, der mit flatterndem Sinn bisher ein Feind der Liebe bin“ (Autograph in Berlin ohne Angabe des Dichters. Leipziger Supplementband Nr. 275, Nottebohm, „Beethoveniana“ S. 573, Th.-R. I, S. 303, Schiedermair, Abschnitt: Lieder).

Als verhältnismäßig früh, wohl in den ersten Wiener Jahren, schließt sich an ein Lied für Frau v. Weißenthurn (Th.-R. I, S. 305, Leipziger Supplementband Nr. 278).

„An Minna“. In Wien von 1792 auf 1793 entstanden nach Angabe Nottebohms und Thayers. Vgl. Leipziger Supplementband Nr. 280, Revisionsbericht S. 4.

1794 fällt das Lied „O care selve“ zu Metastasios „Olimpiade“ (Leipziger Supplementband Nr. 279).

1796 wurde die Szene und Arie für Sopran und Orchester „Ah perfido“ geschaffen (siehe das gleichnamige Kapitel).

Inselbe Jahr gehört die „Kantate“, „Adelaide“ (siehe den betreffenden Abschnitt), ferner der „Abschiedsgesang an Wiens Bürger

beim Auszug der Fahndivision des Corps der Wiener Freywilligen von Friedelberg, in Musik gesetzt von Louis v. Beethoven. Dem Kommandanten des Corps Obristwachtmeister v. Kövesdy gewidmet. Wien den 15. November 1796“ — „Keine Klage soll erschallen“. Später auch als Trinklied erschienen „Laßt das Herz uns froh erheben“ bei Schott in Mainz.

„Kriegslied der Österreicher“. Text von Friedelberg „Ein großes deutsches Volk sind wir . . .“ Nach Angabe der alten Ausgabe wohl veröffentlicht, wenn auch nicht entstanden am 14. April 1797. (Lied für eine Singstimme mit Klavierbegleitung.) — Während des Weltkrieges wurde das Werk wieder hervorgezogen und umgearbeitet.

Die Gesangsstücke aus dem Oratorium „Christus am Ölberge“ (1801 entstanden nach Ries, „Notizen“ S. 75). Siehe bei: Oratorien.

„Opferlied“. Text von Matthisson. Für eine Singstimme und Klavier, später für Orchester (Op. 121 b). Die erste Fassung, die 1800 fällt, ist im Leipziger Supplementband als Nr. 268 gedruckt. Dazu den Revisionsbericht jenes Bandes S. II, Thayer, „Chronologisches Verzeichnis“ S. 44 und 144. Die orchestrierte Bearbeitung fällt später. Nach Schindler II, S. 152 sei diese 1822 „für den Tenoristen Ehlers zu dessen Benefice-Concert in Preßburg geschrieben“. Im Keßlerschen Skizzenbuch zu Berlin viele Versuche, die Melodie festzustellen. (Vgl. Nottebohm-Mies.) 1886 bei Gelegenheit der Aufführung im S. Ochsschen Gesangsverein wurde durch Friedrich Spiro die Entstehungsgeschichte des Opferliedes klargestellt. (Dazu schon „Beethoven-Conjecturen“ von Fr. Spiro in der „Allgemeinen Musikzeitung“ 1885 Nr. 46 und im Programm des Ochsschen Gesangsvereins vom März 1886, ferner E. Kastner, „Wiener musikalische Zeitung“ Nr. 25, S. 427, wo überall auf die spätere Gestaltung mit Chor und Orchester hingewiesen wird. Der Chor wiederholt refrainartig die letzten Verse mit der Melodie des Solisten. Beim letzten Male wird dann sein Gesang etwas weiter ausgeführt. Die älteste Aufführung bleibt noch zu ermitteln und die Angaben bei Schindler sind genau zu überprüfen. — Man beachte Stimmungsverwandtschaft mit Haydns „Kaiserlied“, besonders in der zweiten Hälfte.

Gegen Ende des Jahres 1803 erschienen sechs Lieder nach Gellertschen Gedichten Op. 48, gewidmet dem Grafen Browne, bei welchem Namen alle Titel angegeben sind (vgl. Nottebohm, „Thematischer Katalog“ S. 48). Thayer „Chronologisches Verzeichnis“ „Die (unter meinen Notizen) älteste Anzeige dieses Werks ist im ‚Intelligenzblatt der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung‘ für März 1804, und zwar unter ‚Neue Musikalien‘ bei Breitkopf & Härtel zu haben.“ Die Verleger waren aber Artaria & Co. in Wien. — Es sind die Lieder

1. „Bitten“: „Gott deine Güte“, 2. „Gottes Macht und Vorsehung“, 3. „Die Liebe des Nächsten“, 4. „Vom Tode“, 5. „Die Ehre Gottes aus der Natur“: „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre“, 6. „Bußlied“. Diese Lieder fanden bald Verbreitung und Bewunderung, die bis heute anhält. Franz Schubert, später Felix Mendelssohn und Rob. Schumann müssen sie gekannt haben. In Schuberts Lied „Der Wanderer“, im „3. Gesang des Harfners“, im „Doppelgänger“ sind Spuren davon zurückgeblieben (Frimmel, „Beethoven und Schubert“, „Die Musik“ März 1925, und derselbe in „Beethovenforschung“, Heft „Beethoven Spuren bei Schumann“). Das „Bußlied“ enthält z. B. im A-Moll-Teil Takte (S. 38ff.), die später in Schumanns „Winterszeit“, des „Albums für die Jugend“ anklingen, zum nachfolgenden A-Dur-Teil machte Hans Volkmann in „Neues über Beethoven“ S. 39 die Bemerkung, daß er stimmungsverwandt ist mit Beethovens frühem Lied „Elegie auf den Tod eines Pudels“. Er sagt: „Hier wie da wird die Erhebung aus der gedrückten Stimmung mit ganz ähnlichen Mitteln, wenn auch in verschiedener Gestaltung des einzelnen zum Ausdruck gebracht.“ Zu den Gellertliedern vgl. auch A. Ebert in der Zeitschrift „Die Musik“ IX, S. 62f.

Gegen 1803 fallen die Gesänge für eine Stimme und Klavier „La partenza“ nach einem Text von Metastasio und „Zärtliche Liebe“: „Beglückt durch mich, beglückt durch Dich“ (später erschienen mit dem Text: „Ich liebe Dich, so wie Du mich“). Eine Handschrift dazu befand sich 1817 in Franz Schuberts Besitz, kam später an Johannes Brahms und schließlich ins Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (vgl. „Die Musik“, März 1925).

1804 erschien „Der Wachtelschlag“. In der Urausgabe steht: „Ach mir schallt's“ und nicht: „Horch wie schallt's. Für eine Singstimme und Klavier nach Text von Friedrich Sauter. Das Lied wurde schon zu Beethovens Zeit öffentlich gesungen, und zwar 1819 in einem Böhmischen Konzert vom Sänger Barth (Th.-R. IV, S. 570). Eine Nachahmung der Naturlaute durch Beethovens Musik ist schon oben beim „Mailied“ nach Goethe erwähnt und mit ähnlichem in der „Pastoralsymphonie“ zusammengestellt worden. Thayer im „Chronologischen Verzeichnis“ S. 53 teilt nach C. v. Wurzbach mit, daß der Dichter erst 1845 von Beethovens Komposition Kenntnis erhielt.

Bei Löschenkohl in Wien ist 1803 und bald danach bei Hoffmeister & Kühnel in Leipzig das Lied mit Klavierbegleitung „Das Glück der Freundschaft“ erschienen: „Der lebt ein Leben wonniglich, dess' Herz ein Herz gewinnt“. Die Leipziger Ausgabe von 1804 hat den Titel: „Lebensglück“ (Vita felice). Wird als Op. 88 geführt.

Im Laufe von 1805 erschien das Lied „An die Hoffnung“ nach Tiedges Text in erster Bearbeitung. Siehe weiter unten bei Op. 94.

Die Oper „Fidelio“ fand eine besondere Besprechung.

Dem Jahre 1806 gehört an die Vertonung eines Textes, den Beethoven von Steffen v. Breuning im Mai 1806 erhalten hat. „Empfindungen bei Lydiens Untreue“. Der Text ist eine Übersetzung aus Soliès Oper: „Le secret“. Im Nachtrag zu den „Notizen“ Wegelers ist es gedruckt, nachdem es schon als Beilage der „Leipziger Allgemeinen Musikzeitung“ (22. November 1809) veröffentlicht worden war. Thayers „Chronologisches Verzeichnis“ teilt mit (S. 69), daß sich dieses Lied im Nachlaß St. v. Breunings gefunden habe.

Die Gesänge der C-Dur-Messe von 1807 siehe bei: Messen.

1806. „In questa tomba oscura“ siehe bei diesem Schlagwort.

1808 siehe bei: Chorfantasie.

1809. „Lied aus der Ferne“ für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Text von Reißig. Erschienen 1810 bei Breitkopf & Härtel. Sicher hat sich Schubert von diesem Lied die Anregung zu seinem „Der Neugierige“ geholt.

1809. Das Lied „Österreich über Alles“ (unvollendet). Faksimile im Buch von W. Kienzl „Im Konzert“ zu S. 291 ff.

1809 auf 1810. Die Lieder zu Goethes „Egmont“ (siehe bei: Egmont).

1810 entstanden: Drei Gesänge nach Goetheschen Gedichten, 1. „Wonne der Wehmuth“, 2. „Sehnsucht“, 3. „Mit einem gemalten Bande“, Op. 83. Die „Sehnsucht“ allein mit vier Melodien. Ferner: Sechs Gesänge nach Texten von Goethe und Reißig, 1. „Mignon“; „Kennst du das Land“ von Goethe (Skizzen dazu veröffentlicht durch W. Kienzl 1908 in dem Buch „Im Konzert“ S. 290 ff.). — 2. „Neue Liebe, neues Leben“: „Herz mein Herz“, Text von Goethe, 3. „Es war einmal ein König“ von Goethe, 4. „Gretels Warnung“: „Mit Liebesblick“, Text von Goethe, 5. „An den fernen Geliebten“: „Einst wohnten süße Ruh“, Text von C. L. Reißig, 6. „Der Zufriedene“: „Zwar schuf das Glück“, Text von Reißig. (Zu den Liedern nach Goetheschen Texten vgl. Frimmel, „Neue Beethoveniana“ zweite Auflage. Siehe auch oben bei: Goethe. Vgl. auch G. Kinsky im „Katalog des musikhistorischen Museums Wilhelm Heyer“ IV [1916], S. 104 f. und S. 177.) — Die „Sehnsucht“ ist nach Th.-R. III, S. 115, zuerst in der Stollschens kurzlebigen Zeitschrift „Prometheus“ erschienen.

1811. Vier Arietten für eine Singstimme mit Klavierbegleitung und ein Duett als Op. 82 bei Breitkopf & Härtel erschienen mit italienischem Text und deutscher Übertragung. Nr. 1. „Hoffnung“; „Dimmi ben m'io m'ami“ (Nimmer dem liebenden Herzen). Nr. 2.

„Liebesklage“: „T' intendo si mio cor“ (Den stummen Felsen nur). Nr. 3. „Stille Frage“: „Che fa, che fa il mio bene“ (Darf nimmer ich Dir nahen?). Nr. 4. „Liebesungeduld“: „Che fa il mio?“ (So muß ich ihm entsagen). Nr. 5. Duo „Lebensgenuß“: „Odi l'aura che dolce sospira“ (Schnell verblühen). Die italienischen Texte seien aus Werken von Metastasio, die deutschen von Che. Schreiber, nach Lenz und Nottebohm.

1811 „im Dezember“: „An die Geliebte“ mit Text von Stoll „Ob ich Dir vom stillen Auge“. Eine Handschrift dieses Liedes befand sich bei Petter in Wien. In einem Skizzenbuch desselben Besitzers kommen auch Gedanken zur 7. und 8. Symphonie vor. Erstdruck des Liedes als Beilage zu den Wiener „Friedensblättern“ vom 12. Juli 1814. Mit anderer Begleitung geschrieben ins Stammbuch der Sängerin Regina Lang. (Nach Thayer, „Chronologisches Verzeichnis“.)

1812 erschienen zwei Gesänge für eine Singstimme und Klavier. Nr. 1. „Der Liebende“: „Welch' ein wunderbares Leben“. Nr. 2. „Der Jüngling in der Fremde“: „Der Frühling entblühet“, nach Texten von C. L. Reißig.

1810 bis 1815 zunächst zwei Bände Ritornells und Akkompagnements (Klavier, Violine und Violoncell) zu den Original-irischen Melodien, gesammelt von George Thomson. In Thayers „Chronologischem Verzeichnis“ S. 94ff. bis 118 das Verzeichnis der Anfänge in Noten. Die Angelegenheit der Begleitungsmusik Beethovens zu diesen und anderen Volksliedern ist ungewöhnlich verwickelt und kann im Handbuch nur im Abschnitt: Thomson berührt werden. Dort ist dann auch von dem neuen Funde die Rede, der Volkslieder verschiedener Art in Beethovenscher Bearbeitung für Thomson enthält und jüngst ins Archiv des Hauses Breitkopf & Härtel gewandert ist.

Zur Gesangsmusik in der Kantate „Der glorreiche Augenblick“ von 1814 vgl. Kantaten.

Im April 1814 war entstanden der Chor für vier Singstimmen und Orchester „Germania! Germania!“ für Treitschkes Singspiel „Gute Nachricht“, an welchem mehrere Tonkünstler beteiligt waren, wie Gyrowetz, Jos. Weigl, Hummel, Kanne und Beethoven. Von diesem ist der Schlußchor „Germanias Wiedergeburt“. Wiederholt als Schlußgesang zu Treitschkes „Die Ehrenpforte“.

1814 entstand auch die kleine Kantate für Bertolini, die oben besprochen ist im Abschnitt: Kantaten.

Ins Jahr 1814 gehört auch der „Elegische Gesang“: „Sanft wie Du lebstest“ betr. Baron Pasqualati (siehe bei: Pasqualati und: Kantaten), überdies der Chor für vier Singstimmen und Orchester-



begleitung „Ihr weisen Gründer“ (Leipziger Supplementband Nr. 267).

Thayer führt an: „Der Bardengeist“ für eine Singstimme und Klavier „Dort auf den hohen Felsen sang“ und sagt bloß: „Erschienen als Beilage einer Zeitschrift 1814“.

Noch immer 1814 die erste Fassung des Liedes „Merkenstein“ (Leipziger Supplementband Nr. 276) nach Text von Rupprecht. (Vgl. Schindler I, S. 205, Nottebohm, „Beethoveniana“ II, S. 308, 310, 316, 320, Frimmel, „Neue Beethoveniana“ S. 87ff. Der Titel der Steinerischen Ausgabe in Thayer, „Chronologisches Verzeichnis“ S. 126 und 128. Als Zeit der Entstehung wurde von Aloys Fuchs der 22. Dezember 1814 genannt. Als erstes Erscheinen wurde der Druck im Almanach „Selam“, den J. F. Castelli herausgab, nachgewiesen im Revisionsbericht der Gesamtausgabe bei Breitkopf & Härtel [Op. 100, zweite Bearbeitung].)

Vielleicht noch 1814 entstanden: Zwei Gesänge für eine Singstimme und Klavierbegleitung nach Reißigs „Blümchen“ (Thayer, „Chronologisches Verzeichnis“ S. 126 und 195).

1815 erschien das einstimmige Lied mit Klavierbegleitung „Der Mann von Wort“, nach Text von F. A. Kleinschmid (siehe Schindler I, S. 205).

„Meeresstille und glückliche Fahrt“ für vier Singstimmen und Orchester, Op. 112, wird des besonderen besprochen (siehe: Meeresstille).

1816 erschien als Beilage zur „Wiener Modenzeitung“ vom 29. Februar das Lied „Das Geheimnis“ („Wo blüht das Blümchen“), Text von Weisenberg.

Im genannten Jahre entstand Op. 94, die zweite Bearbeitung des Liedes „An die Hoffnung“ aus Tiedges „Urania“. Thayer, „Chronologisches Verzeichnis“ S. 132, und Nottebohm, „Thematisches Verzeichnis“ bei Op. 94, sowie desselben „Beethoveniana“ II, S. 119ff., Lenz IV, S. 259f. Nottebohm setzt sich zweifelnd mit den Erinnerungsangaben des Sängers Wild auseinander, der übrigens das Lied am 25. April 1816 öffentlich vorgetragen hat. Nur scheint die Mitteilung unrichtig, als sei das Lied für ihn (Wild) geschrieben worden, da sich Skizzen dazu schon aus dem Jahre 1813 finden. Das Lied ist denn auch der Fürstin Kinsky gewidmet.

1816 „im Monath April“ entstand der bedeutungsvolle Liederkreis „An die ferne Geliebte“ nach Gedichten von Alois Jeitteles. Als Op. 98 dem Fürsten Lobkowitz gewidmet. Diese Liederreihe, unmittelbar zusammenhängend, zeichnet sich vor den früheren Ge-

sangswerken Beethovens durch besonderen Stimmungsgehalt aus, d. h. durch besondere Vertiefung in den Text, so daß die Anlehnung Schumanns an dieses Meisterwerk sehr begreiflich wird. G. Ernest dürfte recht behalten, wenn er den Liederkreis „An die ferne Geliebte“ einen „Markstein in der Geschichte des Liedes“ nennt („Beethoven“ S. 335). Drei Seiten aus der Handschrift sind in Faksimile nachgebildet für die Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn Taf. 7 und 8. (Vgl. Nottebohm, „Beethoveniana“ II, 334ff., dazu wertvolle Erörterungen von Arnold Schering in der Stuttgarter „Neuen Musikzeitung“ vom 16. Dezember 1920, S. 85ff., auch Frimmel, „Beethovenforschung“ Heft 9, „Beethovenspuren bei Rob. Schumann“.)

1816 ist noch die Lobkowitz-Kantate zu erwähnen, ein verhältnismäßig geringwertiges Opus (Leipziger Supplementband Nr. 274). Siehe bei: Kantaten und: Lobkowitz.

Demselben Jahre gehört an „Ruf vom Berge“ für Singstimme und Klavier nach dem Gedicht von Treitschke. Nach Nottebohm geschaffen am 13. Dezember 1816, erschien das Liedchen im Juni 1817 als Beilage zu Treitschkes Gedichten. — Der Entwurf zu dieser harmlosen Tonschöpfung ist mit Bleistift auf ein Blatt in einem Skizzenheft geschrieben, angeblich bei Gelegenheit eines Spazierganges mit Del Rios. Das (herausgerissene) Blatt befand sich gegen 1888 im Besitz der Frau Prof. Pessiak-Schmerling in Wien. (Dazu Frimmel, „Neue Beethoveniana“ S. 99.)

Von kaum höherem Wert ist der „Gesang der Mönche aus Schillers Wilhelm Tell“ für je zwei Tenöre und Bässe. Aus Anlaß und zur Erinnerung an den unverhofften Tod des Wenzel Krumpholz (siehe bei: Krumpholz). — Also nach dem 3. Mai 1817 entstanden. An jenem Tage war Krumpholz verschieden.

„So oder so“ für eine Singstimme und Klavier nach dem Text von Karl Lappe, „Nord oder Süd“. War als Beilage zur „Wiener Modenzeitung“ vom 15. Februar 1817 erschienen.

1818 wurde als Beilage zur „Wiener Modenzeitung“ vom 31. März das Lied „Resignation“ gedruckt. Eine Singstimme mit Klavierbegleitung nach dem Text vom Grafen Haugwitz. — Skizzen dazu in einem Notizbuch, das die Entwürfe zur Sonate Op. 101 enthält. Schindler (I, S. 156) sagt, daß Beethoven bat, dem Dichter „für den Impuls zu so glücklicher Inspiration seinen Dank mitzuteilen“. „Solche Ehre war früher nur den Dichtern Matthisson, Tiedge und Jeiteles widerfahren. Das Liedchen Resignation birgt ein großes Stück musikalischer Weisheit in sich.“ Dieses Urteil trifft durchaus zu, und Schumann war sicher derselben Meinung.

In dieselbe Zeit gehört das Lied „O Hoffnung, o Hoffnung“, das als Aufgabe zum Variieren für den Erzherzog Rudolf bestimmt war. Es ist für eine Singstimme mit Klavierbegleitung geschrieben, wohl noch 1818, und 1819 in Steiners „Musikalischem Museum“ Heft 7 erschienen. Ein Brief vom Frühjahr 1819, der auf die Sache Bezug nimmt, war 1900 bei Gilhofer & Ranschburg in Wien und ist erstmalig mitgeteilt in der „Montagsrevue“ Wien.

Am 14. Januar 1819 wurde die kleine „Hochzeitskantate“ für Del Rios geschaffen (siehe bei: Duncker, Kantaten, Del Rios).

Das „Abendlied“ nach Göblers Text wurde des besonderen behandelt. Im Autograph stand ursprünglich „gesang“, was dann in „lied“ verbessert ist.

Über das Gesangliche in der „Missa solemnis“ Op. 123 berichtet der Abschnitt: Messen.

„Opferlied“ in zweiter Bearbeitung mit Chor und Orchester, 1822, siehe oben S. 355.

„Bundeslied“ für Sologesang und Chor, je zwei Klarinetten, zwei Hörner und zwei Fagotte Op. 122 zum Text von Goethe. Schindler will wissen, daß es „1822 für den Tenoristen Ehlers zu dessen Benefice Konzert in Preßburg geschrieben“ sei. — Ein verkleinertes Faksimile der ersten Seite wurde von Herrn Oberbibliothekar Dr. Gottfr. Schulz in München veröffentlicht in dem Blatt „Die Einkehr“, der Beilage zu den „Münchener Neuesten Nachrichten“ vom 16. Dezember 1920. Das Autograph war aus der Münchener Staatsbibliothek 1920/21 ausgestellt. (Neben den Verzeichnissen von Nottebohm und Thayer zu vergleichen das Programm des S. Ochsschen Gesangsvereins vom März 1886.)

1822. Für die Eröffnung des Josephstädter Theaters im Oktober des genannten Jahres schuf Beethoven zu Meisls Singspiel die Ouvertüre „Weihe des Hauses“ (siehe: Ouvertüren) und den Schlußchor zum Text „Wo sich die Pulse jugendlich jagen“ mit Sopranarie „Lasset uns im Tanze“, Chor und Arie ohne Opuszahl (Leipziger Supplementband Nr. 266. Ouvertüre Op. 124).

Wieder 1822 entstand die Ariette „Der Kuß“: „Ich war mit Chloen ganz allein“. Die Handschrift datiert „1822 im Novemb.“

Über den Chor in der IX. Symphonie siehe bei: Symphonien.

„Am 20<sup>sten</sup> Jenner 1823“ ist das Stammbuchblatt für Baroness Eskeles, spätere Gräfin Wimpfen geschrieben zu Goethes „Das Göttliche“. (Siehe bei: Canones, deren einer einen ähnlichen Text hat, bei: Goethe und bei: Eskeles.)

Thayer gibt in seinem „Chronologischen Verzeichnis“ anhangsweise (S. 160) eine Anzahl von italienischen Gesängen, die nicht zu datieren sind, von denen eine Handschrift die Aufschrift trägt: „Exercizii da Beethoven“. Es sind Kompositionen, die der Meister übungsweise nach Texten von Metastasio zu Papier gebracht hat. Thayer gibt ein Verzeichnis der Anfänge in Noten und sagt: „Behufs dieser Arbeit entlieh er sechs Bände Gedichte . . ., die nach seinem Tode in einem Reclamierungsverzeichnis folgendermaßen geführt sind: „Metastasio. Werke in mehreren Bänden, welche Hr. v. Beethoven am 26. July 1814 geliehen erhielt“. Ferner wurde reklamiert „Eine ihm bereits bezahlte italienische Aria seiner Composition in Partitur, welche sich derselbe am 27. September 1814 zu nochmaliger Durchsicht von Artaria u. Comp. zurückgeben ließ und seitdem noch nicht abgeliefert hat“. Es war, wie Thayer hinzufügt, „Primo Amore, Rondo Vocal“. Ein angeblich Beethovensches Lied, „Gedenke mein“, wurde schon im 1. Jahrgang des Hirschbachschen Repertoriums für Musikwissenschaft (S. 341ff.) in seiner Echtheit angezweifelt. — Zwei französische Lieder Beethovens wurden besprochen in der Zeitschrift „Die Musik“ I, Heft 12.

Bei einem Überblick über die lange Reihe der Gesangswerke Beethovens müssen die Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit auffallen. In der Leidenschaftlichkeit dramatischer Musik, der Weichheit des Lyrischen, ja Sentimentalen ist Beethoven einem Schubert — die Vergleichung drängt sich ja förmlich auf — wo nicht überlegen, so doch in vielen Fällen gleich an Bedeutung. In der Vielfarbigkeit und bestimmte Bezeichnung gebenden Begleitung steht Schubert ohne Zweifel höher. Immerhin sind die Ansätze zu besonderer Charakteristik bei Beethoven deutlich genug ausgesprochen (Zweiter Akt des „Fidelio“!), und diese Tatsache ist nicht gering anzuschlagen. Hat doch Beethoven den Weg für Schubert in vieler Beziehung gebahnt. Schubert war noch nicht geboren, als Beethoven in Bonn schon die zwei großen Kantaten schuf und viele gute Lieder schrieb. Dies zur Begründung des verhältnismäßig großen Raumes, der im Handbuch den Liedern und Gesängen gewidmet wird.

(Siehe auch bei: Stimme, Schubert, Singmusik, Opern, Oratorien, Kantaten, Canones.)

**Lilienfeld** in Niederösterreich. Zwar liegt keinerlei Beweis vor, daß Beethoven persönlich in diesem Gebirgsörtchen gewilt hätte, das durch sein Zisterzienserkloster (mit einer Mittelschule) eine gewisse Berühmtheit erlangt hat. Aber 1819 scheint es, nach einer Erwähnung in einem Gesprächsheft zu schließen (Walt. Nohl, „Konversationshefte“

I, S. 104), als Unterkunftsort und Erziehungsstelle für den Neffen Karl in Frage gekommen zu sein. Nach den Lilienfelder Bergen muß Beethoven von den Höhen bei Mödling und Baden oft hinübergeblickt haben. Durch wen Beethoven auf die Lilienfelder Klosterschule aufmerksam gemacht worden, ist nicht überliefert, doch läßt sich an Ferdinand Piringer denken, der gleich seinem Bruder Bertold Anton Piringer in nahen Beziehungen zum Stift gestanden hat. Ferdin. Piringer schenkte am 17. September 1827 dem Stift einen wertvollen Beethovenbrief, der im ersten Band meines „Beethovenjahrbuchs“ veröffentlicht ist (S. 77ff.). Durch ein Mißverständnis ist auf S. 81 als Jahr der Schenkung 1863 genannt. Ob der Brief schon 1827 oder 1863 ins Archiv aufgenommen wurde, ist übrigens nicht von Belang. Nach alten Mitteilungen Sr. Gnaden des Abtes Panschab ist Berthold Anton Piringer Lilienfelder Priester gewesen und nach einer langjährigen Tätigkeit auf mehreren Klosterpfarren im Stift 1863 gestorben (siehe bei: Piringer).

**Lind**, Josef (geb. Mainz 1773, gest. Wien 1837), einer der besten Schneider in Wien um 1820, bei dem Beethoven arbeiten ließ.

Nach der Überlieferung in der Familie hatte Lind viele adelige Kunden, unter anderen auch Lichnowskis. Eine Geldforderung bei Lichnowski wird in einem Lindschen Testament vom 17. März 1818 erwähnt. Schneider Lind hatte später ein blaues Fräckchen für den Neffen Karl geliefert, das Beethoven nicht sogleich bezahlen konnte. Lind war herzlichend, wie ich von den Nachkommen erfahren habe, und es dürfte ihm nach meiner Vermutung etwas um die Bezahlung gebangt haben. Vielleicht wußte er darum, daß Beethovens Finanzen nicht gerade glänzend bestellt waren seit dem Geldsturz von 1811. Offenbar hat er den Meister wiederholt gemahnt, sonst hätte ihm Beethoven nicht geschrieben: „Lieber Lind! Schicken Sie doch nicht so oft wie zu einem Lumpen zu mir — wenn ich sie bezahlen könnte, so würde ich's ohne Anstand — Immer habe ich Sie bezahlt, so wird es auch jetzt geschehen; sobald ich kann, werde ich Ihnen ohne gemahnt zu werden, meine Schuld abtragen.“ (Nach dem Autograph durch die Freundlichkeit des Herrn Hofrat Glossy zuerst von mir mitgeteilt in der „Neuen freien Presse“ vom 23. April 1900, dann in der zweiten Auflage der „Berliner Briefausgabe“ Bd. III, S. 67f.) In derselben Angelegenheit oder einer ähnlichen schrieb Beethoven: „Lieber Lind. Ich komme am Mittwoch längstens gegen 4 Uhr nachmittags zu Ihnen, wo ich alles berichtigen werde.“ Beethoven stand mit Lind auf verhältnismäßig vertrautem Fuße. Lind wird im Zusammenhang mit Kleidung schon 1807 erwähnt in einem Briefe an Gleichenstein. Aus den letzten Lebensjahren des Meisters stammt ein Brief an Lind, der sich 1913 im Besitz

der Frau Doktor Helene Schnabl in Wien befunden hat, und den ich in der „Österreichischen Rundschau“ vom 15. März 1913 veröffentlicht habe. Dieser Brief handelt von einer Leibbinde für Beethoven: „Lieber Lind! erZeigen sie mir die Gefälligkeit . . .“ ist der Anfang des Briefes, und er schließt mit „ihr Freund Beethoven“ („Beethoven“ lateinisch geschrieben). Frau Dr. Schnabel hat den Brief unmittelbar von dem bekannten Musikfreund Primarius Jos. Standhartner bekommen. — Schneider Lind hatte offenbar regen Kunstsinn, der unter anderem im Ankauf von Gemälden zum Ausdruck kam (vgl. Frimmel, „Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen“ II, S. 539ff.). Es waren einige wertvolle Stücke darunter, von denen sich mehrere lange Zeit in der Familie vererbt haben. — In Franz Rittlers „Adreßbuch der ehrsamten Handwerks-Innungen in der k. k. Haupt- und Residenz-Stadt Wien für das Jahr 1827“ kommt unter den „Kleidermachern“ („bürgerliche Meister“) Josef Lind vor mit der Wohnungsangabe „Hohe Brücke Nr. 142“. Dieselbe Angabe steht auf einer Besuchskarte, die ich von Herrn Rechnungsrat Karl Lind, einem Urenkel des Schneiders, freundlichst erhalten habe (142 ist verändert in 149). Die Wohnung war in der Renngasse Nr. 149, wo Jos. Lind auch gestorben ist. Er wurde auf dem Währinger Friedhof begraben.

(Familienüberlieferungen von Bernards und Linds. Den Enkel, Hofrat Dr. Karl Lind, habe ich noch persönlich gekannt und oft gesprochen. Vgl. auch Frimmel, „Beethoven“ 6. Aufl., und Walt. Nohl, „Konversationshefte“ I, S. 103, 240, 242f.)

**Lindner**, Andreas, Tanzmeister in Wien um 1792. Kommt im ältesten Notizbuch Beethovens vor, in welchem die ersten Aufschreibungen des jungen Meisters stehen, die in Wien gemacht sind: „Andreas Lindner, Tanzmeister wohnt im Stoß am Himmel Nr. 415.“ Die kurze Gasse „Stoß im Himmel“ besteht noch heute. Sie zweigt nördlich von der Wipplingerstraße ab. Man darf wohl annehmen, daß Beethoven damals den Versuch gemacht hat, seine gesellschaftliche Ausbildung bei einem Tanzmeister zu ergänzen. Daß er es aber nicht mit Erfolg getan hat, ist sicher. F. Ries versicherte: „Nach dem Takte tanzen konnte er nie lernen.“ Die Drehungen und Wendungen mochten ihn beirrt haben. Denn das Gefühl für Rhythmus war bei ihm feiner als bei irgendeinem. Besuch von Bällen durch Beethoven ist bis heute nicht nachgewiesen, aber immerhin wahrscheinlich.

**Linke**, Josef (auch Lincke geschrieben) (geb. 1783 zu Trachenberg in Schlesien, gest. 1837 zu Wien). Hervorragender Cellist, der für die Verbreitung Beethovenscher Musik von großer Bedeutung war. Die Jugendzeit wurde in Breslau verbracht. Schon um 1800 gehörte er

zur Bekanntschaft des alten Musikers Förster. Dessen Sohn erinnerte sich, daß Linke bei seinem Vater verkehrte zu jener Zeit, als auch Ign. Schuppanzigh, Weiß, Hummel, Heinr. Eppinger und andere, nicht zuletzt Zmeskall und Beethoven dort aus und ein gingen (Th.-R. II, S. 185). Das vorzügliche Alt-Wiener Quartettspiel hatte dort seinen Sitz, und die Wurzeln der Quartette bei Rasumowsky und der Schuppanzighquartette sind in den Zusammenkünften bei Förster zu suchen. Nach einer langen oder kurzen Abwesenheit von Wien, die ihn nach Breslau geführt hatte, war Linke seit 1808 bald unter den bemerkenswerten Kräften des Wiener Konzertwesens (Hanslick, „Geschichte des Concertwesens“ S. 244). Damals trat er bei Rasumowsky ein, wo das Quartett zusammengestellt wurde. 1811 ließ er in einem eigenen Konzert unter anderm Beethovens „Egmont“-Ouvertüre aufführen (Th.-R. III, S. 261). 1812 spielte er mit Karl Czerny in einem Konzert (Th.-R. II, S. 297), und bei Rasumowsky war er ständiges Mitglied des Privatquartetts. Bei den großen Aufführungen Beethovenscher Werke während des Wiener Kongresses wirkte er jedesmal mit. 1813 bei der Aufführung der „Schlachtmusik“. 1814 ist auch die Mitwirkung bei der Aufführung des B-Dur-Trios Op. 97 in einem Schuppanzighschen Konzert zu verzeichnen. Durch das schwere Brandunglück im Palais Rasumowsky (Neujahrstag 1815) wurde Linke betroffen. Denn das Privatquartett des Fürsten mußte danach aufgegeben werden. Linke schloß sich nun enger an Erdödy an, mit denen er 1815 nach Kroatien reiste, von wo er im Herbst nach Wien zurückkehrte. Nach einem Abschiedskonzert am 18. Februar 1816 blieb er auf einige Zeit von Wien fort. 1818 und in den folgenden Jahren konzertierte er wieder in Wien, damals schon als Solospieler am Theater an der Wien. In eigenen Konzerten Linkes kommen dann wieder Beethovensche Werke zum Wort, z. B. die 7. Symphonie für zwei Klaviere eingerichtet (1818) und die Ouvertüre zu „König Stefan“ (1819). Linke wird damals in Böckhs „Nachschlagebuch“ erwähnt als „Tonsetzer und erster Violoncellist im k. k. priv. Theater an der Wien“ (wohnhaft „an der Wien in der Pfarrgasse Nr. 66 im 1. Stock“. Damals 1820 sollte der Beethovensche Neffe Karl mit Linke ein Trio des Meisters spielen (W. Nohl, „Konversationshefte“ I, S. 431), was übrigens mehr für den Neffen als für Linke belangreich war. Als Schuppanzigh nach langer Abwesenheit 1823 wieder seine Quartettaufführungen aufnahm, war Linke auch wieder beim Cello (Th.-R. IV, S. 424). Für Beethoven aber war es von großer Bedeutung, daß Linke mit Begeisterung für die späten Quartette eintrat als wahrer Freund des Meisters. Daß er sich lebhaft um die Sache annahm, erweist die Geschichte dieser

Quartette. (Einmal, vielleicht oftmals, suchte er den Meister sogar in Baden auf in der Angelegenheit der Quartettaufführungen. Er traf ihn nicht an und begegnete ihm erst in der Poststation Wiener Neudorf, wo Beethoven, von einer Wienfahrt zurückkehrend, anhalten mußte.) Gegen Haslinger und Steiner verteidigte er Beethoven (Th.-R. V, S. 311). Man wird nicht staunen, Freund Linke bei Beethovens Leichenbegängnis zu begegnen. Er war unter den Fackelträgern, die den Sarg begleiteten (Th.-R. V, S. 495, und C. v. Wurzbach, „Biogr. Lexikon“ XV). (Siehe bei: Brauchle, Erdödy.)

**Linz** a. d. Donau, die weitbekannte Hauptstadt Oberösterreichs, mit der Beethoven ziemlich vertraut gewesen sein muß. Dorthin hat ihn vorübergehend die erste Fahrt nach Wien 1787 geführt, etwa auch die Rückreise. Dann kam er wieder nach Linz im Anfang November 1792, als er das zweitemal nach Wien reiste (vgl. Th.-R. I, S. 292), und wieder, wie Wegeler behauptet, 1796. Viel bedeutungsvoller aber war sein Linzer Aufenthalt im Herbst 1812, als Bruder Johann dort schon wohlhabender Apotheker war. Der Zweck der Reise war der, sich ins Privatleben des Bruders zu mischen. Nebenbei wurde bei Glöggel verkehrt und bei Baron Dönhof musiziert und das Aequale für Posaunen geschrieben. Die achte Symphonie ist dort vollendet worden. Ausflüge in die freundliche Umgebung der malerisch gelegenen Provinzstadt können fast als selbstverständlich angenommen werden, um so mehr, als sich (nach A. Leitzmanns „L. v. Beethoven“ II, S. 383) im Nachlaß des Meisters das Büchlein von Heinse, „Linz und seine Umgebungen“ (Linz 1812) vorgefunden hat (siehe bei: Brüder, Dönhof, Glöggel, Klavierspiel, Symphonien, Ungeschicklichkeit).

**Lirveeld**, Baronesse Mathilde. Wird genannt im Gesprächsheft Nr. 125, Blatt 19ff., und zwar nach Schindlers Notiz zu „Anfang des Jahres“ 1824. Die Sängerin Unger besuchte den Meister, dem sie aufschreibt: „Meine Begleiterin ist Baronesse Lirveeld, welche Sie schwärmerisch verehrt. Sontag konnte nicht kommen, des schlechten Wetters wegen, welches mich aber nicht abhalten konnte . . . Meine Begleiterin und ich werden Ihnen einen Ihrer würdigen Glockenzug machen. Wie kann Beethoven einen solchen Glockenzug haben? Wenn Ihre Hand ihn nicht heiligte, so müßte man behaupten, er wäre ein Strick eines Gehängten.“ (Nach Kalischer, „Beethovens Frauenkreis“ II, S. 231f.) — „Sontag“ ist die berühmte Sängerin. Die Baronesse schrieb dann noch auf: „Ich werde den Tag mir aufzeichnen, der mir das Glück brachte, Sie kennen zu lernen. Mathilde L.“ (Th.-R. V, S. 67.)



**Liszt**, Franz (geb. Raiding 1811, gest. Bayreuth 1886). Der berühmte Musiker und Klaviervirtuose. Schon als Knabe konzertierte er an verschiedenen Orten, unter anderm 1823 in Wien. Karl Czerny war dort sein Lehrer, und sicher war dieser die Veranlassung, daß das Wunderkind vor Beethoven spielen durfte, und daß der Meister das Abschiedskonzert des jungen Virtuosen besuchte. Dort küßte er ihn auf die Stirn. An diese Episode, die sicher auf Beethoven keinen irgendwie merklichen Einfluß genommen hat, knüpfen sich viele Erinnerungen von Zeitgenossen, die verarbeitet sind in meinem: „Beethoven“ (6. Aufl. S. 68 u. 96). Wichtig sind die nicht übereinstimmenden Angaben bei Schindler: „Beethoven in Paris“ S. 71f., und in desselben „Beethovenbiographie“ 3. und 4. Auflage, siehe auch Bäuerles „Theaterzeitung“ vom 19. April und 7. Juni 1823, ferner Frimmel, „Beethovenstudien“ II, S. 93ff., und zur Ergänzung „Beethovenforschung“ Heft V (S. 34 die Mitteilungen Batkas), VI und VII. Ilka Horowitz Barnay hatte das Glück, von Liszt selbst noch zu erfahren, wie es bei dem ersten Vorspielen vor Beethoven zugegangen ist (siehe „Deutsche Revue“, herausgegeben von Rich. Fleischer, Juli 1898 S. 83). — Für Liszt hatte der Weihekuß sicher eine Bedeutung, die bis in das hohe Alter des Künstlers nachwirkte.

**Lobkowitz**, Fürst Josef Franz Max (geb. 7. Dezember 1772, gest. 15. Dezember 1816 zu Wittingau). Aus der altböhmischen Adelsfamilie. Nicht nur für Beethovens Kunst, sondern auch für dessen Vermögensverhältnisse von großer Bedeutung. Lobkowitz war ein leidenschaftlicher Musikfreund und Verehrer Beethovens. Seine Mittel erlaubten es ihm, ein privates Orchester zu halten und vorzügliche Kräfte für ein Streichquartett anzustellen. Er war selbst Violinspieler. Der Fürst trachtete, jedes neue Werk Beethovens sogleich, und zwar in seinem Palast zur Aufführung zu bringen. Der ganze Palast mit dem Musikzimmer zwischen dem großen Festsaal und dem Speisesaal ist noch heute erhalten, aber allerdings nur mit besonderer Erlaubnis der tschechoslowakischen Gesandtschaft zu besichtigen. (Für freundliche Bewilligung des Eintritts bin ich Herrn Gesandtschaftssekretär Jaroslav Jindra zu vielem Dank verpflichtet.) Ganze Reihen solcher Aufführungen sind bekannt. Er gab sich viele Mühe, dem Meister eine sichere Stellung zu verschaffen, und veranlaßte ihn auch, sich 1807 bei der Theaterleitung um den Posten eines Theaterkomponisten zu bewerben. In freigebiger Weise tritt er dafür ein, den Künstler in Österreich festzuhalten, als dieser im Herbst 1808 die Berufung nach Kassel erhalten hatte (siehe bei: Berufung nach Kassel). Freilich konnte er die Zusage, die er machte, nach dem Jahr 1811 des Finanz-

patentes wegen nicht mehr glatt einhalten, und Beethoven war gezwungen, Rechtsfreunde und Behörden in Anspruch zu nehmen, um wenigstens einen Teil des zugesagten Jahreseinkommens zu erhalten. Der Rechtsanwalt Kanka in Prag nahm sich der Sache warm an. Der Künstler, ohnedies durch die ungünstigen Zeitverhältnisse und durch ähnliche finanzielle Schwierigkeiten wie bei Lobkowitz auch bei Kinskys beengt, konnte die schwere Schädigung nicht mit Ruhe hinnehmen. So ist es denn sehr begreiflich, daß er ab und zu aufbrauste und sich über den Fürsten beklagte. Er nannte ihn in einem Briefe an den Freund Varena 1813 einen fürstlichen Lumpenkerl. Heute, da wir viele Archivalien über diesen Fall kennen, ist es überaus leicht, mit überlegener Miene festzustellen, daß Beethoven eigentlich im Unrecht war (Th.-R. II, III, IV), aber man bedenke auch, daß der Meister die ganze empfindliche Geschichte erst erleben mußte und noch nicht gedruckt vor sich hatte. Die „objektive“ Geschichtschreibung darf nicht in unpsychologische Scharfrichterei ausarten.

Fürs Handbuch ist jedenfalls der musikalische Zusammenhang Beethovens mit Lobkowitz von größerer Bedeutung als die Angelegenheit des Jahresgehalts. Zunächst ist eine Reihe von Widmungen festzustellen, die Beethovensche Werke mit dem Fürsten verknüpfen. Die sechs Streichquartette Op. 18 eröffnen die Reihe hochwertiger Kompositionen im Jahre 1801. Die Sinfonia Eroica von 1806 und 1807 das Tripelkonzert Op. 56 kamen nach. 1809 erfolgte die Widmung der 5. und 6. Symphonie an den Fürsten, der zugleich mit dem Grafen Rasumowsky auf dem Titelblatt erscheint. 1810 wurde das Streichquartett Op. 74 (sogenanntes Harfenquartett) dem Fürsten zugeeignet, und noch 1816 folgte der Liederkreis „An die ferne Geliebte“ Op. 98 als Huldigung nach. Die sogenannte Lobkowitzkantate aus derselben Periode war allerdings auch eine Ehrung für den Fürsten, wurde aber nicht gedruckt. Der Fürst war mittlerweile gestorben. —

Beethoven erwies sich also dankbar. Aber die Dankbarkeit ging nicht so weit, daß sie in einer unbedingten Ergebenheit Ausdruck gefunden hätte. Lobkowitz, als vielbeschäftigter Mann (er war ja bei allen Musikangelegenheiten beteiligt, nicht nur sachlich, sondern fast immer auch gesellschaftlich, unter anderm war er auch Vorsitzender der Gründer für die Gesellschaft der Musikfreunde, eine Zeitlang überdies mit der Leitung der Hoftheater betraut), scheint gelegentlich zerstreut gewesen zu sein und stand in musikalischer Beziehung weit unter der Höhe Beethovens, so daß dieser ab und zu über fachliche Äußerungen recht ärgerlich wurde. Als bei einer Generalprobe im

Orchester ein drittes Fagott fehlte, meinte Lobkowitz naiv, zwei Fagotte seien da, das Fehlen des dritten würde wohl keinen großen Unterschied machen. Darüber wurde Beethoven wütend. Er tobte, und beim Nachhausegehen rief er ins große Palasttor noch hinein: „Lobkowitzscher Esel“ (Thayer nach einer Erinnerung Mählers aus dem Jahre 1805, Th.-R. II, S. 484). Jedenfalls handelte es sich um das Kontrafagott, das im zweiten Akt des „Fidelio“ so stimmungsgemäß in der Kerkerszene wirkt. Diese Wirkung auslassen zu wollen, mußte zum mindesten den Unwillen des Komponisten erregen. Und was die Zerstretheit des Fürsten betrifft, kann man beachten, was Beethoven im Herbst 1809 an Freund Zmeskall schrieb: „... Heute um halb eilf oder 10 Uhr wird das Quartett bei Lobkowitz probiert, S[eine] D[urchlaucht], die zwar meistens mit ihrem Verstande abwesend, sind noch nicht da — kommen Sie also ...“ Es scheint, daß auch in Abwesenheit des Fürsten Musik im Palais gemacht wurde. Lobkowitz hatte ja nicht selten auf seinen Besitzungen, besonders im großen Schloß Raudnitz an der Elbe, zu tun. 1813 nannte ihn Beethoven in einem Brief an Zmeskall vom 26. April „Fitzliputzly“, was einer wienerischen Aussprache von Huitzilpochtli entspricht und einen Spott über jemanden bedeutet, der hoch oben sitzt. Huitzilpochtli ist nämlich der Obergott der Azteken. Die Verehrung war also nicht gegenseitig. Aber doch wird es keine Heuchelei gewesen sein, wenn Beethoven an den Erzieher der Söhne des Fürsten 1817 (8. Januar), Peters, schreibt von der noch nicht lange verflossenen Zeit, „da man schon von unseres lieben verstorbenen Fürsten Lobkowitz Tod sprach“. Es wäre auch nicht denkbar, daß sich gar keine Anhänglichkeit an den sonst so noblen Mäzen erhalten hätte, auch nachdem es mit den Gehaltszahlungen stockte.

Das fürstliche Haus Lobkowitz war ein Hauptsitz der Wiener Musikpflege zwei Jahrzehnte hindurch bis zum Tod des Fürsten. Man findet dort viele der Beethovenschen Bekannten wieder und mag sich vorstellen, daß wohl auch Lobkowitz schon sehr früh den Aufsehen erregenden jungen Beethoven ins Haus gezogen hat. 1798 war Amenda beim Fürsten Vorleser. Die Quartettspieler bei Lobkowitz waren alle aus Beethovens Kreise, Zmeskall, der schon bald nach Beethovens Einwanderung in Wien mit diesem sich befreundete, verkehrte auch bei Lobkowitz. Castelli war ferner ein gemeinsamer Bekannter Beethovens und des Fürsten. Mit Griesinger traf der Meister dort zusammen. Von besonderer Bedeutung aber war es, daß Erzherzog Rudolf bei Lobkowitz als ausübender Musiker auftrat. Alle Gesangskräfte und Orchestermitglieder, die bei Aufführungen Beethovenscher Werke im

fürstlichen Palast mitwirkten, mußten zum Künstler in irgendwelche Beziehungen treten. So darf man wohl sagen, daß der Fürst Lobkowitz für Beethovens Leben von Wichtigkeit war.

Einige Musikpflege dauerte im Hause fort auch nach dem Tode des Fürsten Josef Franz.

(Zu Lobkowitz vgl. Schindler, besonders I, S. 138f., wo übrigens die Unrichtigkeit zu bemerken ist, daß Beethoven nach 1811 vom Jahresgehalt gar nichts bekommen hätte. — Hof- und Staatsschematismus in den Jahren gegen 1816 [Lobkowitz als Hoftheaterdirektor]. — C. v. Wurzbach, „Biogr. Lexikon“ XV, S. 345. Ludwig Nohl, „Neue Bilder aus dem Leben der Musik und ihrer Meister“ [1870] S. 123ff. Nottebohm, „Beethoveniana“ I, S. 29; II S. 506. — Frimmel, „Neue Beethoveniana“ (1888) S. 93, wozu ich bemerke, daß Beethoven sicher schon vor Castelli bei Lobkowitz verkehrt hat. — Th.-R., alle Bände nach Register. — „Die Musik“ Heft 21 [Bd. IV], S. 182. — Frimmel, „Beethovenjahrbuch“ II, nach Register, R. v. Perger, R. Hirschfeld und Eus. Mandyczewski: „Geschichte der Gesellschaft der Musikfreunde“ [1912] I, S. 8. — „Führer durch die Beethovenausstellung der Stadt Wien“ 1920, Nr. 191, 202 und 474.)

**Locken** von Beethovens Haupt sind in nicht geringer Anzahl erhalten. Sie stammen zumeist vom toten Meister, von dem man bemerkt oder unbemerkt diese Erinnerungen abschnitt. So erzählte Ludw. Cramolini, daß er am 27. März im Schwarzspanierhause war und (schnöder Weise) mit einer kleinen Scheere bewaffnet, „rasch eine Partie Haare vom Haupt Beethovens abgeschnitten hat“ („Frankfurter Ztg.“ 29. September 1907). Auch der Maler Teltscher hat sich ein Büschel beigebogen. Doch wurden auch schon vom Lebenden solche Andenken begehrt. So erhielt Amalie Sebald ein solches.

Erinnert sei auch an die Locke für Frau Halm, der man anfangs Haare von einem Ziegenbock gegeben hatte, die aber dann durch ein echtes, reichliches Büschel entschädigt wurde. Die Locke, die durch Jenger an Frau Marie Pachler-Koschak gelangt war, ist hinterher mehrmals geteilt worden.

Je nach dem Alter und nach der Stelle am Kopfe, wo sie abgeschnitten sind, ist die Farbe dunkler oder graulicher.

(Siehe Frimmel, „Studien und Skizzen zur Gemäldekunde“ V, S. 108ff. bei: Haare, Halm.)

**Löschenkohl** (H.), Wiener Kunsthändler. Bei De Luca in der „Topographie von Wien“ (Wien 1794) wird eine Reihe von „Kunsthandlungen“ genannt, in denen Stiche, Landkarten, Musikalien, Farben usw. verkauft werden, und zwar Artaria, Jos. Eder, Jos. Frister,

Luc. Hohenleithner, Hofmeister & Co., H. Löschenkohl, Franz Stöckl und Schrämbel. Ich hob Löschenkohl hervor, da er um 1803 mit Beethoven in Verbindung gestanden hat. Damals verlegte er Beethovens Lied „Das Glück der Freundschaft“ (siehe bei: Lieder). 1842 schrieb F. Gräffer für L. A. Franks „Sonntagsblätter“ über die Wiener Kunsthändler (S. 527 ff.), dann wieder (1845) in dem Buch „Kleine Wiener Memoiren“. Löschenkohl, es ist wohl noch immer der von 1803, wird böse mitgenommen als Zeichner von packenden Zeitbildern. (Siehe auch Frimmel, „Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen“.)

**Löwe**, Ludwig (geb. 1795 zu Rinteln, gest. Wien 1871), berühmter Schauspieler, den Beethoven 1811 in Teplitz kennen lernte, und zwar im Gasthaus zum Stern. Löwe war in die Wirtstochter Therese stark verliebt und besuchte das Wirtshaus erst immer zu später Abendstunde, um ungestört zu sein. Auch der menschenscheue Beethoven wählte jene Stunden. Das Verhältnis Löwes zur Haustochter fiel dem Vater auf, der dann den jungen Schauspieler zur Rede stellte. Dieser blieb nun dem Gasthaus fern. Eines Tages begegnet er Beethoven im Kurgarten. Der Meister fragt ihn, warum er den „Stern“ meide. Löwe erzählte nun vertrauensvoll den ganzen Zusammenhang und bittet Beethoven, ein Briefchen an Therese ins Gasthaus zu schmuggeln. Beethoven besorgte nicht nur diese Zustellung, sondern auch Theresens Antwort, und dies sogar mehrmals. Therese starb nicht lange danach. Im Jahre 1823 kam Löwe auf Gastrolle nach Wien. Dort besuchte er Beethoven, der sich aber an die Botengänge nicht mehr erinnerte, doch anteilsvoll sich Löwes Schicksale erzählen ließ.

(Nach Ed. Hanslicks Erzählung „Beethoven als Liebesbote“ in der „Neuen freien Presse“ 1870, von der auch in zustimmendem Sinne bei G. v. Breuning, „Im Schwarzspanierhause“ S. 41f. Gebrauch gemacht ist. Jedenfalls geht die Erzählung auf mündliche Mitteilungen Löwes zurück, um die Breuning und Thayer schon wußten, noch ehe Hanslicks Feuilleton erschienen war. Es ist vielleicht bemerkenswert, daß Ludwig Löwe gleich Beethoven ein pockennarbiges Gesicht hatte [nach den Aufzeichnungen des ungarischen Schriftstellers Gabriel Egressy, die in der Zeitschrift „Die Heimath“, Wien 1880, benutzt sind]. Diese auffallende Außenseite, die mit lebhaftem Blick, hoher Stirne verbunden waren, mag Beethoven bewogen haben, den jungen Schauspieler [der erst 1795 geboren ist] nicht ebenso abstoßend zu behandeln wie viele andere, die ihm in den Weg kamen. Löwe traf späterhin nach 1823 nicht mehr mit Beethoven zusammen. Erst bei Beethovens Leichenbegängnis wurde er unter denen gesehen, die

neben dem Sarg die weißen Bänder trugen [vgl. die Erinnerungen L. Cramolini, die 1907 29. September in der „Frankfurter Ztg.“ mitgeteilt wurden]. Siehe auch bei Th.-R. III, S. 276f. und: Leichenbegängnis.)

**London.** Beethoven ist zwar niemals nach England gekommen, obwohl er die Engländer gewöhnlich hochhielt und eine englische Reise wiederholt beabsichtigt hatte. Durch Ries, Neate, Stumpff, Broadwood und andere waren viele Beziehungen zur englischen Hauptstadt angeknüpft worden, und die Philharmonische Gesellschaft Londons hat sich dem Meister überaus freundlich erwiesen. (Siehe bei: Philharmonische Gesellschaften und: Reisen.)

**Londonderry** (siehe bei: Castlereagh).

**Lorenz,** Franz (geb. zu Stein bei Krems 1805, gest. 1883 in Wiener Neustadt), jüngerer Zeitgenosse Beethovens, der Medizin studierte, aber sich daneben lebhaft für bildende Kunst und Musik begeisterte. Seine alten Tage sahen ihn in Wiener Neustadt, wo er gelegentlich den Studenten Aufschlüsse über Kunst erteilte und unentgeltliche Vorträge abhielt. In den Jahren gegen 1872 habe ich den betagten Herrn, mit dem Stock den wackeligen Gang unterstützend, noch oft gesehen und gelegentlich gesprochen. Er pflegte hinter dem Rücken seiner Frau in Roßbachers Gasthaus südlich vor der Stadt ein wenig Einkehr zu halten. Dorthin führten uns auch oft unsere Spaziergänge, freilich am Gasthaus vorbei. Mein Kostort war damals eine Wohnung zu ebener Erde, wo Lorenz öfter vorüberkam, oder bei der er innehielt, wenn Freund Kutler und ich vierhändig spielten. Er lieh uns einmal seltene alte Mozartausgaben. Leider habe ich von Beethoven nicht mit ihm gesprochen. Erst später kam ich auf den Zusammenhang jenes Dr. Lorenz mit Beethoven. Doch wußte man in Wiener Neustadt davon, daß Lorenz Beethoven noch gesehen hat. Demnach wird ein Dr. Lorenz, der 1862 über Beethoven in der Baggeschen „Deutschen Musikzeitung“ III Nr. 10 schrieb, wohl der Dr. Lorenz gewesen sein, den ich noch in Wiener Neustadt kennen gelernt habe. Man sprach damals auch über sein Büchlein: „Haydns, Mozarts und Beethovens Kirchenmusik und ihre katholischen und protestantischen Gegner“, das 1866 erschienen war. Seinen Bericht über „Beethoven in Gneixendorf“ aus der „Deutschen Musikzeitung“ habe ich erst später kennen gelernt, als ich mich eingehend mit Beethovens Leben beschäftigte. Nun sind die Mitteilungen des Dr. Lorenz schon mehrmals wiederholt worden, auch bei Kerst in den „Erinnerungen“ (II, S. 196ff.), wo von meiner Vermutung, den Dr. Lorenz betreffend, schon zustimmender Gebrauch gemacht ist. Dazu paßt es auch, daß C. v. Wurzbachs „Biogr. Lexikon“

jenen Bericht schon als Arbeit des Dr. Lorenz anführte, offenbar mit Zustimmung des Verfassers.

**Louis Ferdinand**, das ist Prinz Ludwig Ferdinand Christian von Preußen (geb. 1772 zu Friedrichsfelde bei Berlin, in der Schlacht gefallen bei Saalfeld 1806), hochbegabter Musiker, der mit Beethoven persönlich bekannt war und ihm nachstrebte. Als Beethoven 1796 auf einige Zeit in Berlin war, kam er auch zu Hof, und mit dem wenig jüngeren Prinzen wurde eine Art Freundschaft geschlossen (Ries, „Notizen“ S. 109). Wenigstens war der Umgang so weit vertraulich, daß Beethoven es wagen konnte, dem Prinzen zu sagen, er spiele gar nicht königlich oder prinzlich, sondern wie ein echter guter Klavierspieler. Die Bekanntschaft mit dem Prinzen wurde 1804 erneuert, als dieser auf seiner Italienreise durch Wien kam, und als man ihm bei Lobkowitz die „Eroica“ aufführen ließ. Er soll sie zweimal zur Wiederholung verlangt haben. In der „Wiener Musikzeitung“ von 1843 (S. 28) erzählte „eine Person, welche Beethovens Umgang genoß“ (Schmidt meinte späterhin, es sei Hieronymus Payer gewesen — sicher eine gute Autorität, Th.-R. II, S. 427), mehreres über diese Angelegenheit, von der eine andere Seite durch Ries beleuchtet wird. Für den Prinzen wurde viel Musik gemacht, und es ist selbstverständlich, daß er in den Kreisen des Hochadels mehrmals zu Tisch war. Nach der Musik war bei einer solchen Gelegenheit im Haus einer adelsstolzen Gräfin an der Tafel nur für den hohen Adel gedeckt, also für Beethoven nicht. „Dieser fuhr auf, sagte einige Derbheiten, nahm seinen Hut und ging. Einige Tage später gab Prinz Louis Ferdinand ein Mittagessen, wozu ein Theil dieser Gesellschaft, auch die alte Gräfin geladen war. Als man sich zu Tische setzte, wurde die Gräfin auf die eine, Beethoven auf die andere Seite des Prinzen gewiesen, eine Auszeichnung, deren er immer mit Vergnügen erwähnte.“ Diese Geschichte ist bemerkenswert und macht es auch verständlich, daß Beethoven dem Prinzen sein C-Moll-Konzert widmete, der übrigens in der kurzen Zeit, die zu leben ihm noch vergönnt war, hauptsächlich unter Dusseks Einfluß stand. (Über den Prinzen vgl. außer der staatsgeschichtlichen Literatur: Ledebur, „Tonkünstlerlexikon Berlins“, die neueren Musiklexika einschließlich Eitners, Riemanns, und A. Ch. Kalischer, „Beethoven und Berlin“ S. 25ff. — Bildnis in der Zeitschrift „Die Musik“ VI. Jahr, Heft 4, auch III, S. 423, 1917, Hans Wahl, „Prinz Louis Ferdinand [Weimar, Kiepenheuer].)

**Lubomirska**, Fürstin. Aus Beethovens erster Wiener Zeit ist eine der vielen Lücken in unseren Kenntnissen die, welche den Namen Lubomirski betrifft. Bei Adam Wolf in dem Buch: „Fürstin Eleonore

Liechtenstein“ (S. 300) ist von der Fürstin Casimir Lubomirska die Rede als der „ersten Schülerin Beethovens“, die 1806 und 1807 in Baden Privatkonzerte veranstaltete (nach Kalischer in der Zeitschrift „Die Musik“ Jahr V, Heft 4, S. 249). In den Schriften über den Wiener Kongreß kommen mehrere Fürstinnen Lubomirski vor. Die Schülerschaft bei Beethoven ist vorläufig noch nicht bewiesen, aber in eingeschränktem Sinne sehr wahrscheinlich, da doch viele Aristokratinnen vorübergehend die Unterweisungen Beethovens genossen haben. Die Erwähnung der Fürstin in einem Gesprächsheft von 1820 ist noch nicht wissenschaftlich bearbeitet. Damals schrieb Beethoven selbst in unbekanntem Zusammenhang ins Gesprächsheft: „Diesen hat die Fürstin Lubomirska übersetzen“ (vielleicht folgte: „lassen“ was aber fraglich ist. Dann kam ein Wort, das durchstrichen wurde, worauf die Beethovensche Aufschreibung fortgesetzt ist), „die Komtesse bey Haidn studieren lassen —“. (Nach Kalischers Lesung, die so weit richtig zu sein scheint, daß man wohl auf ernstliche Beziehungen der Fürstin zur Musik schließen darf.) Vermutlich ist jene Fürstin Lubomirska die Fürstin Rosalie, Tochter der Fürstin gleichen Namens, die 1794 eines gewaltsamen Todes in Paris gestorben war, dieselbe, welche als schöngestige Dame beim Wiener Kongreß ein gewisses Aufsehen erregte und in den Schriften über den Kongreß oft genannt wird, auch bei De la Garde und besonders bei Lulu Thürheim, „Mein Leben“ (München, Georg Müller), mit Hinweis auf Casimir Stryiński, „Deux victimes de la Terreur“. Bei Stryiński ist angedeutet, daß die Fürstin Rosalie Lubomirska vor 1814 schon jahrelang in Wien lebte. Als Bridgetower in Wien war, empfahl ihm Graf Dietrichstein, neben anderen Personen des Hochadels auch den Fürsten Lubomirski zum Konzert zu laden. Es war das Konzert, in welchem er die Beethovensche Kreutzer-Sonate spielen sollte. Der Fürst nahm drei Plätze (Th.-R. II, S. 392 und 394).

**Lucchesi**, Andrea (geb. 1741 zu Motta da Treviso, gest. um 1800 in Italien), Tonkünstler. Hatte für Beethovens Jugend Bedeutung, da er 1774 mit Unterbrechung bis 1794 an der Bonner Hofbühne Kapellmeister gewesen. Er war als Leiter einer italienischen Operntruppe 1771 an den Rhein gekommen und wurde am 26. Mai 1774 mit 1000 fl. Gehalt als kurfürstlicher Kapellmeister angestellt (Th.-R. I, S. 62, Schieder-mair S. 46). Im Oktober erhielt er auch den Titel eines kurfürstlichen Rats. 1783 suchte er um Urlaub nach, einiger Familienangelegenheiten wegen. Diesen erhielt er am 26. April 1783 unter der Bedingung, daß er auf Befehl zurückkehre und für Vertretung Sorge. Man hat den Kapellmeister Lucchesi während des Jahres 1783 auf



1784 in Italien zu suchen. In Bonn war sein Stellvertreter Ch. G. Neeffe. Auf der Orgel war der junge Beethoven dessen Gehilfe (Th.-R. I, S. 166). Wie es in jener Zeit mit Lucchesis Gehalt gestanden hat, ist unklar. Immerhin hat Thayer eine Urkunde veröffentlicht, in der es heißt „Luchesy — sind vierhundert florin erspart“ (Th.-R. I, S. 195, 197). Wie günstig Lucchesi in der Zeit, bevor Neeffe in Bonn maßgebend war, für Beethoven gestimmt war, könnte man aus Mäurers Angaben über die „Cressener-Kantate“ schließen, die 1781 auf Lucchesis Anordnung hin nicht nur probiert, sondern auch aufgeführt wurde. In der Angelegenheit mit der Begleitung Beethovens zu den Lamentationen in der Karwoche von 1785 dürfte Lucchesi auf Beethovens Seite gestanden haben, gegen den Sänger Heller (Th.-R. I, S. 207, und oben bei: Heller). — Auch als Tondichter war Lucchesi tätig. Er hat Opern, Messen, Intermezzi, Kantaten und auch allerlei Kammermusik geschrieben, die mir bisher nicht zugänglich gewesen, aber vielleicht für Beethovens Entwicklung belangreich sind. Einige Titel finden sich aufgezählt bei Th.-R. I, S. 93, und Schiedermaier, „Der junge Beethoven“ S. 55.

Lux, Josef, Schauspieler, der in Beethovens Jugendzeit zu Bonn tätig war. Er verkehrte bei Beethovens, und in der Fischerschen Handschrift wird mitgeteilt, daß er gewöhnlich zum Namensfest der Mutter Beethoven Lieder gesungen habe, die er selbst gedichtet und komponiert hatte. Dies dürfte um 1786 gewesen sein. Damals wurde er an der Bonner Bühne dauernd angestellt, nachdem er schon früher dort bei der Böhmischen Truppe tätig gewesen war. Er galt als ein „außerordentlich feiner Komiker“ und „ausgezeichneter Bassist“, woraus zu entnehmen, daß er bestimmt auch Musiker war. Demnach möchte ich nicht an eine Verwechslung mit Lucchesi denken, wenn er im Fischerschen Manuskript auch bei Beethovens als Sänger erwähnt wird (Th.-R. I, S. 143, 238, 240). Er blieb nicht in Bonn, da doch die Hofmusik 1792 aufhörte, sondern verbrachte seine letzten Jahre in Frankfurt a. M., wo er schon sehr alterte und im Laufe des Septembers 1818 begraben wurde, tiefbetrauert. Eine Geschichte von einer Bühnenohrfeige ist durch Thayer festgehalten worden (Th.-R. I, S. 257). 1791 war er unter den Hofkünstlern, welche die Reise nach Mergentheim mitmachten. Er wurde zum „König“ ernannt. Beethoven erhielt ein Diplom für eine höhere Würde als die des Küchenjungen, die er anfangs bekleidete. Das Diplom (nach Wegeler, „Notizen“ eine komische Nachahmung alter Urkunden) wurde durch König Lux ausgefertigt. Beethoven hat es bis in die Wiener Jahre aufbewahrt. Dann geriet es in Verlust. (Th.-R. S. 262ff. und 269,

471. — Siehe auch bei Schiedermair: „Der junge Beethoven“ nach Register.)

**Lyser**, Johann Peter Theodor (geb. 1803 zu Flensburg, damals dänisch, als Ludwig Peter August Burmeister, gest. ebendort am 29. Januar 1870), Schriftsteller, Dichter, Maler und Musiker von anerkennenswerter Begabung. Allenthalben bekannt durch die Lithographie mit der Figur des schreitenden Beethoven und dem Profilkopf daneben, angeblich nach einer „Originalhandzeichnung“. In den Arbeiten über Lyser von L. Heckscher, Leopold Hirschberg (beide von 1906) und dem Buch von Fr. Hirth, „J. P. Lyser, der Dichter, Maler und Musiker“ (1911) ist aber nachgewiesen, daß Lyser und Beethoven niemals zu gleicher Zeit an demselben Ort sich aufgehalten haben, daß man dem Ausdruck „Originalhandzeichnung“ also jedenfalls die Bedeutung einer Zeichnung nach der Natur verweigern muß. In der Familie Lyser, an die ich mich 1888 um Auskünfte gewendet hatte, war man nicht genügend unterrichtet, um die falschen Angaben in meinen „Beethovenstudien“ I, S. 120ff. vermeiden zu können. Dagegen wird mir das Mißtrauen gegen die Bildnisähnlichkeit der Lyserschen Zeichnung zugute gehalten werden. Vermutlich ist die bekannte Steinzeichnung nach einer fremden Vorlage gemacht und jedenfalls nur unter dem Eindruck irgendwelcher zutreffender Personenbeschreibungen entstanden. Man kennt Lysers lockeres Gewissen der Wahrheit gegenüber. Von seinen Mitteilungen über Beethoven in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ von 1834, bei welcher er als Davidsbündler tätig war, ist in Beziehung auf Wahrhaftigkeit gar nichts zu halten. Als Bildnisse sind Lysers Beethovenfiguren, deren er mehrere geschaffen hat, eigentlich wertlos. Sie sind fast alle abgebildet in Fr. Hirths erwähntem Buch, wozu einige Blätter kommen, die bei Heckscher in der „Zeitschrift für Bücherfreunde“ (1906 November) reproduziert sind. Die erste moderne Nachbildung des Blattes mit der schreitenden Beethovenfigur und dem Kopf daneben wurde geboten bei Frimmel, „Neue Beethoveniana“ (1888) S. 279. — Die geringe Bildnisähnlichkeit sei nochmals hervorgehoben. Als ich — etwa 1880 — mit Dr. Gerhard v. Breuning, es ist der Sohn Steffens v. Breuning, über die alte Lithographie sprach, fand er, wie begreiflich, den Kopf schlecht getroffen und nur den Gang des Meisters wohl beobachtet. Wir sind sicher, daß Beethoven durch Lyser nicht nach der Natur porträtiert wurde. Hirth setzt die Entstehung des Steindruckes etwa ins Jahr 1832 (Lyser S. 158ff.), also in die Zeit nach dem Tod Beethovens. Späterhin war Lyser allerdings lange Zeit in Wien, er besuchte auch Beethovens Grabstätte, doch wird

damit die Echtheit und Bedeutung seiner Beethovenfiguren nicht gerettet.

(Zur Literatur über Lyser vgl. auch „Beethovenjahrbuch“ I, S. 68ff., und Frimmel, „Beethoven im zeitgenössischen Bildnis“ [1822], „Leipziger Illustr. Ztg.“ 15. Februar 1906, „Heine, Lyser und Paganini“ von Gustav Karpeles, „Repertorium für Kunstwissenschaft“ [herausgegeben von Janitschek] Bd. XII, S. 178. — „Neue Wiener Musikzeitung“, „Neue freie Presse“ 9. Januar 1910, 7. und 8. August 1911, 13. August 1911, „Die Musik“ 6. Heft von 1902 und 2. Maiheft 1907 S. 113.)

## M.

**Macco**, Alexander (geb. zu Ansbach 1770, gest. 1835), Maler, dessen Lebensgang wenig beachtet ist. Doch steht der Künstler schon bei Dlabacz im „Künstlerlexikon für Böhmen“ usw. als Historienmaler verzeichnet, der „erst zu Berlin, hernach zu Prag“ und „im Jahre 1808 zu Wien“ tätig war. Als Werke kennt dieses Lexikon ein Bildnis des Obristen Freiherrn v. Wimmer und ein Familienbildnis mit acht lebensgroßen Figuren. Dlabacz verweist auf Meusel. In Lipowskys „Bayr. Künstlerlexikon“ II, S. 247 einige Angaben, auch bei Nagler und in den Nachträgen zu Füßlis großem Lexikon. In neuerer Zeit wurde Macco beachtet durch Lembergers „Die Bildnisminiatur in Deutschland“. Macco war lange Zeit in England und kehrte von dort erst 1827 zurück. Er hatte um 1803 Beziehungen zu Beethoven, die mit einer Opernkomposition und, wie es scheint, mit einem Bildnis des Meisters zusammenhängen. Die Komposition ist nach A. Gottlieb Meißners Erinnerung ein Text zu einem Oratorium, das einen Stoff aus der Zeit der Christenverfolgung unter Nero behandeln sollte. Meißner trug sich an, diesen Text zu liefern (vgl. Alfr. Meißner, „Rokokobilder“, 1871, S. 22. Darin die Erinnerung des Großvaters Aug. Gottlieb Meißner, der 1753 bis 1807 lebte, an die Angelegenheit jenes Oratoriumtextes; in dankenswerter Weise benutzt bei Kerst I, S. 109ff.). Beethoven schrieb darüber am 2. November 1803 einen langen Brief an den Maler Macco. Das Schreiben fängt an: „Der Antrag von Meißner ist mir sehr willkommen . . .“ Doch werden auch Hindernisse angedeutet, und daß jenes Oratorium von Beethoven nicht ausgeführt wurde, ist unzweifelhaft. Damit wäre eine gewisse Klarheit gewonnen. Weniger durchsichtig ist die Bildnisangelegenheit. Ist es doch nur eine Vermutung, daß Macco um 1803 ein Bildnis Beethovens geschaffen hätte, das in

einem Brief an die Gherardi in etwas unklarer Weise erwähnt wird. Der Brief ist nicht datiert und dürfte um 1803 geschrieben sein (nicht 1798, wie er bei Kastner und auch bei anderen eingereiht ist). Er beginnt: „Liebe Ch. Sie haben gestern etwas hören lassen wegen des Konterfei von mir.“ — und schließt: „Adieu, hol' Sie der Teufel.“ Es kann kein gelungenes Abbild gewesen sein. Denn im Briefe heißt es auch: „Suchen Sie das Ding zu erwischen so gut als sichs tun läßt; ich versichere Sie, daß ich hernach alle Maler in der Zeitung bitten werde, mich nicht mehr ohne mein Bewußtsein zu malen . . .“ Also ist keine Sitzung vorausgegangen. Man dürfte das mißglückte Werk vernichtet haben. Jedenfalls fällt eine Art Verdacht auf Macco, der zur Zeit, als Beethoven mit Frau Gherardi-Frank in Verbindung stand, in Wien gewesen zu sein scheint, und der mit Beethoven 1803, nach dem Brief Beethovens zu schließen, nahe bekannt war. — Der oben benutzte Brief an die Gherardi befand sich bei Dr. Helm und wurde dann an Dr. Max Kalbeck geschenkt. Ob Macco auch 1803 in Wien gewesen, ist sehr fraglich. Als neuer Ankömmling ist er erst 1808 verzeichnet (Th. -R. III, S 73). Der Brief an Macco war vielleicht nach Prag gerichtet.

**Macbeth**, das berühmte Drama von Shakespeare, übte jahrzehntelang auf Beethoven einen starken Einfluß aus. Denn der Meister brachte die Absicht nicht los, aus diesem Drama eine Oper zu machen. Freilich mußte zu diesem Zweck eine geschickte Dichterhand mithelfen, die „Oper“ aus dem gesprochenen Drama herauszuholen. Collin schien dafür der passende Mann zu sein. Er schrieb im Sinne des großen Dramas den ersten Akt, und Beethoven skizzierte schon einiges. Da starb Collin am 8. Juni 1811, wodurch der Plan einer Oper „Macbeth“ zunächst abgetan war. Dann erinnerte sich der Meister noch spät 1822 an die Absicht, wie er dies auch Anschütz gegenüber äußerte.

(Siehe bei: Anschütz: Collin: Lesestoff und: Opernpläne.)

**Mälzel**, Johann Nepomuk (geb. 1772 zu Regensburg, gest. auf einer Reise nach Südamerika 1838) und dessen jüngerer Bruder Leonhard (geb. zu Regensburg 1783, gest. zu Wien 1855). Söhne eines Orgelbauers und Mechanikers, denen auch gutes Klavierspiel nachgerühmt wurde. Johann Nepomuk wurde sogleich Mechaniker. Er kam 1792 nach Wien, wo er jedenfalls bald in weiten Kreisen bekannt wurde, besonders als er sein erstes „Panharmonikon“ öffentlich vorführte. Am 14. Oktober 1805 gelang es ihm, in Schönbrunn von Napoleon empfangen zu werden (vgl. die Jubiläumsnummer der k. k. „Wiener Zeitung“ von 1903 im Artikel von E. Guglia). Das Panharmonikum wurde auch in Paris vorgeführt. Dort verkaufte er es gegen

Ende 1807 (siehe die Nachträge zu Mendels „Musiklexikon“). Er kehrte dann nach Wien zurück, baute Trompeterautomaten und wurde Hofkammermaschinist. So gut wie sicher ist der ältere Mälzel der Verbesserer des Kantor Stöckelschen Taktmessers, den er mit Hilfe der Gedanken des Amsterdammers Winkel 1812 zum Metronom ausgestaltete. In Paris ließ er seinen Metronom patentieren, und dort stellte er ihn zuerst fabrikmäßig her<sup>1)</sup>. Mit Winkel gab es lange Streitigkeiten, der Gedankenentlehnung wegen.

Unter den Musiklexika brachte schon die „Biographie universelle des musiciens“ von F. J. Fétis 1840 einen langen beachtenswerten Artikel über Johann Nep. Mälzel und über die Streitigkeiten, die den Metronom betrafen. (Mit Hinweis auf die ältere Literatur.)

Sehr beachtenswert auch Ed. Bernsdorf, „Neues Universallexikon der Tonkunst“ (II, 1857), das die hauptsächliche Grundlage für den Artikel J. N. Mälzel in C. v. Wurzbachs „Biogr. Lexikon“ abgegeben hat. Doch wußte Wurzbach über die letzten Lebensjahre Mälzels genauere und reichlichere Angaben beizubringen als Fétis und Bernsdorf.

Johann Nepomuk Mälzel<sup>2)</sup> hatte zur Zeit des Wiener Kongresses den Streit mit Beethoven in der Angelegenheit der „Schlacht bei Vittoria“. Dieser langwierige Prozeß ist in der Beethoven-Literatur oft besprochen worden (siehe weiter unten und bei: Schlachtmusik).

Bei Wurzbach wird nach guten Quellen auch der Lebensweg Leonhard Mälzels besprochen. Leonhard Mälzel fehlt in den älteren Musiklexika gänzlich. Und doch scheint es, daß er in der Zeit des Wiener Kongresses sich einigermaßen bemerkbar gemacht hat. „Er erfand einen Automaten, einen Knaben, der Variationen auf dem Flageolet blies, dann ein Instrument, das er ‚Orpheusharmonie‘ benannt und welches, als er im Jahre 1814 in Wien es hören ließ, allgemein großen Beifall erntete“ (nach Wurzbach). Gegen Ende 1814 ließ er die „Orpheusharmonie“ öffentlich hören und noch andere mechanische Musikwerke, wie das „Panharmonicon“ und eine „Trompetenmaschine“ usw.

---

<sup>1)</sup> Zu Johann Nep. Mälzel kommt neben der Musikliteratur auch die Literatur über Technik in Frage. Herr Bibliothekar an der technischen Hochschule in Wien Dr. Tippmann hatte die Freundlichkeit, auf meine Veranlassung mehreres aus der technischen Literatur durchzusehen, u. a. auch Dingers „Polytechnisches Journal“ von 1832, wozu er noch biographische Angaben beifügte. In den obigen Erörterungen wiederhole ich einen Abschnitt aus meiner Arbeit über die Mälzel aus der „Internationalen Sammlerzeitung“ (Wien, 1. August 1923). — Nach dem „Polytechnischen Journal“ von 1832 sind die Mitteilungen über Mälzels Metronom und den von Bienaimé in Iurendes Kalender für 1834 S. 6f. wiederholt.

<sup>2)</sup> Als „J. Mälzel 1831“ wird er vom Berichterstatter des „Österreichischen Beobachters“ seines mechanischen Trompeters wegen erwähnt.

Auch Leonhard Mälzel wurde, gleich seinem älteren Bruder, wenn auch erst später, nämlich 1827, k. k. musikalischer Hofkammermaschinist. 1816 produzierte er sich als Klavierspieler „im Saale zur Aente in der Schulerstraße“ (nach Hormayr-Archiv 1830). Von einer mißglückten Vorführung eines Trompetenharmonikons im Redoutensaal berichtet die „Wiener allgemeine musikalische Zeitung“ vom 10. Januar 1821.

Später beschäftigte er sich auch mit dem Vertrieb des J. N. Mälzelschen Metronoms. Der angedeutete Artikel in Hormayrs „Archiv“ von 1830 ist von F. H. Böckh verfaßt, der Leonhard Mälzel persönlich gekannt zu haben scheint. Widmet er ihm doch einige Zeilen in seinem bekannten Nachschlagebuch von 1821 (S. 385 und 417), wo es heißt, „Mälzel, Leonhard, Erfinder des Orpheusharmonicon, Panharmonicon mit einer Tastatur von fünf Oktaven. In der Leopoldstadt, Praterstraße Nr. 520“. Möglicherweise sind übrigens schon bei Böckh die Erfindungen des J. N. Mälzel und seines jüngeren Bruders durcheinander gemischt. Ich halte mich deshalb von einer scharfen Trennung der Tätigkeit beider Brüder fern, um so mehr, als fast alle alten Nennungen den Vornamen weise verschweigen. Nahezu sicher ist Beethoven auch mit dem jüngeren Bruder Leonhard bekannt geworden, und in bezug auf die Hörrohre, die für den Meister hergestellt worden sind, wäre anzunehmen, daß der jüngere Bruder daran seinen Anteil hatte. Leonhard war ja ursprünglich Komponist, wie schon oben nach Hormayr angedeutet wurde, und hatte sicher das Verlangen, Beethoven persönlich kennen zu lernen. Noch dazu weiß man, daß Beethoven unter den Musikern gewesen, die sich gegen Ende 1814 lobend über Leonhard Mälzels „Orpheusharmonie“ ausgesprochen haben. Bei Hormayr (beziehungsweise im Fr. H. Böckhschen Artikel des Hormayrschen „Archives“) ist nur auf „öffentliche Blätter“ als Quelle hingewiesen. In Leonhard Mälzels Auswahl der Stücke, die er auf dem Klavier vortrug, gab es auch Beethovensche Werke (nach derselben Quelle). Der Metronom in der Form, wie er als Mälzelscher Taktmesser allbekannt ist, wurde übrigens von Joh. Nepomuk Mälzel vollendet, und dieser ist es auch, der hauptsächlich mit Beethoven verkehrt zu haben scheint. Schindler macht keine Andeutung, daß zwei Mälzel zu unterscheiden sind (1. Aufl. S. 91 ff., 208 ff., 212 ff., 216, 241). Wir werden im folgenden den Sammelnamen: Mälzel wählen, wie alle, die bisher über die angedeuteten Personen geschrieben haben. Zunächst geleitet uns Schindler noch in die Zeit besten Einvernehmens. „Im Jahre 1812 machte Herr Mälzel dem großen Tonmeister das Versprechen, Gehörmachines für ihn verfertigen zu wollen.

Um ihn dazu anzueifern, komponierte Beethoven für die von Mälzel neu erfundene Panharmonica ein Stück ‚Schlachtsinfonie‘ (so nennt es Beethoven selbst). Der Effect dieses Stückes war so unerwartet, daß Mälzel unsern Beethoven aufforderte, es für Orchester zu instrumentieren“. Beethoven habe sogleich der Aufforderung Folge geleistet. „Nach und nach wurden auch vier Gehörmaschinen fertig, von denen Beethoven aber nur eine brauchbar fand.“ Noch herrschte Freundschaft. 1812 entstand der heitere Ta-ta-ta-Kanon. An Zmeskill schreibt der Meister ungefähr 1813: „Ich speise heute bey Maeltzel.“ (Handschrift 1924 bei K. E. Henrici im „Aukt.-Kat.“ LXXXV Nr. 5.) Von Moscheles wurde 1814 Beethoven noch oft bei Mälzel gesehen, der sich mit dem Meister über Modelle für einen Metronom und über die „Schlachtmusik“ besprach (Moscheles, „Life of Beethoven“, Th.-R. und A. Leitzmann, „Beethovens Persönlichkeit“ S. 142). — Dann nach der Aufführung der „Schlachtmusik“ (12. Dezember 1813) gab es ziemlich erbitterte eigentumsrechtliche Streitigkeiten, die an dieser Stelle nicht des langen und breiten erörtert, sondern den Rechtsgelehrten überwiesen sein sollen. Manches ist von A. W. Thayer beigebracht worden, und Gedanken, die mir zutreffend erscheinen, sind von G. Ernest in der Studie „Beethoven und seine Ankläger“ („Deutsche Rundschau“, März 1915) geäußert worden. Endlich hatte (1817) der Streit unter Beihilfe des Rechtsfreundes Adlersburg mit einem Vergleich geendet. Der brauchbare Metronom war unterdessen fertig geworden, und Beethoven beteiligt sich mittels Unterschrift an der warmen Ankündigung des neuen, gut brauchbaren Taktmessers. Eine Notiz, „Mälzels Metronom ist da“, in der „Wiener allgemeinen musikalischen Zeitung“ vom Februar 1818 (Spalte 58f.) beruft sich auf Beethovens und Salieris Anerkennung (aufgenommen in die Nachträge zu „Prelingers Briefausgabe“ Bd. V, S. 13f.). (Zu Mälzel außer der angedeuteten Literatur auch noch: „Beethoven und seine Ankläger von Walt. Hirschberg in der Zeitschrift „Signale für die musikalische Welt“, Berlin 24. März 1915, und Frimmel, „Beethovenforschung“ V. Heft, S. 36f. — Siehe auch bei: Adlersburg, Canones, Kameel, Metronom.)

**Märsche.** Beethoven hat Märsche in nicht geringer Anzahl und von mannigfachen Stimmungen geschaffen. In die tiefsten Tiefen Beethovenscher Melancholie und Trauer steigt die berühmte „Marcia funèbre“ der „Eroica“ hinab, kaum minder, wenn auch mit weniger glänzenden Mitteln der As-Moll-Marsch in der Klaviersonate Op. 26 (übrigens ist auch dieser von Beethoven selbst instrumentiert worden). Im „Fidelio“ wurde ein Marsch an passender Stelle angebracht, dessen frische Musik

sich von der ersten Fassung der Oper (damals Nr. 7) bis heute erhalten hat (jetzt Nr. 6). Bedeutend ist ferner der prunkende Triumphmarsch zu Kuffners Trauerspiel „Tarpeja“. Wieder für die Bühne berechnet, reihen sich die Märsche aus den „Ruinen von Athen“ (Op. 114) an, ohne gerade in die erste Reihe der Marschkompositionen zu gehören. Aus den vierhändigen Märschen für Klavier läßt sich keine besonders ausgesprochene Stimmung herauslesen, wogegen die Märsche für Militärmusik lustig schmetternd erklingen und prächtig zum richtigen Marschieren passen. Den großen Beethoven wird man darin freilich nicht finden können, am allerwenigsten in dem kleinen Marsch für zwei Klarinetten und Hörner, der keine bezeichnende Spur von Beethovens Geist erkennen läßt. Diese kleinen Märsche sind zumeist Gelegenheitsarbeiten und haben als solche Beethovens Inneres nicht bis zum Grund aufgewühlt, wie die Märsche, die sogleich am Anfang genannt wurden. Die Musik aus dem „Ritterballett“ des Grafen Waldstein beginnt mit einem feierlichen Einzugsmarsch (D-Dur), der sich freilich auch nicht mit den großen Marschkompositionen des Meisters messen kann. In mehreren Fassungen liegen die zwei Märsche vor, die für Erzherzog Anton komponiert und bestimmt wurden. Der erste, 1809 für die böhmische Landwehr geschrieben, wurde für den genannten Erzherzog umgearbeitet, der zweite hatte sogleich die Bestimmung für den Erzherzog (siehe bei: Anton, Erzherzog). Sie wurden beim Karussell in Laxenburg am 25. August 1810 gespielt und sind im Supplementbande der Gesamtausgabe gedruckt, und zwar nach Abschriften der Haslinger Rudolfinischen Sammlung. Die Urschriften liegen im Archiv des Deutschen Ordens in Wien. Nach dem Revisionsbericht sind diese zwei Märsche für Militärmusik verfaßt „zum Carussell an dem glorreichen Namensfeste Ihrer kais. kön. Majestät Maria Ludovica in dem kais. kön. Schloßgarten zu Laxenburg“. Zu erwähnen ist noch der Zapfenstreich von 1809, das ist ein „Marsch für Militärmusik, komponiert von L. v. Beethoven“ (Suppl.-Band Serie 25, Nr. 288). Die Instrumentierung der Beethovenschen Militärmärsche kann in mancher Beziehung fesseln und unterscheidet sich in der ganzen mildereren Klangwirkung wesentlich von unseren heutigen Militärmärschen mit ihrer etwas brutalen Blechwirkung. Beethoven hat noch das Kontrafagott im Baß. — Schließlich sei noch an den „Marlboroughmarsch“ in der „Schlachtmusik“ erinnert, der bei seinen ersten Aufführungen so viel Beifall fand, jetzt aber nahezu ebenso vergessen ist, wie die obengenannten Militärmärsche.

**Mäurer**, Bernhard, Cellist in Bonn zur Jugendzeit Beethovens. Mehrere Nachrichten aus Beethovens Familie sind noch von Otto Jahn



benutzt worden, und zwar „nach eigenhändigen Aufzeichnungen von Bernhard Mäurer bei Prof. Fischhof durch Wegeler“. Thayer hat sie benutzt, und nach ihm folgten andere. Der Lebensgang Mäurers ist noch nicht ganz zu überblicken, doch steht fest, daß der erwähnte Cellist 1777 in Bonn angestellt und dadurch Amtsgenosse Beethovens wurde und 1779 von dort fortgezogen ist, „um als Buchführer bei Bertholdi in Mühlheim einzutreten“. Mäurer scheint an dem jungen Beethoven und seiner Ausbildung regen Anteil genommen zu haben auch zur Zeit, als er selbst schon fortgezogen war. Mühlheim, ganz nahe bei Köln, ist auch nicht so weit von Bonn entfernt, daß ein späteres Zusammentreffen ausgeschlossen wäre. Mäurer wußte über Van der Eeden und Pfeiffer, die frühen Lehrer Beethovens, einiges zu erzählen. Van der Eeden schickte einmal an seiner Stelle den etwa 10—12jährigen Beethoven zur Orgel. „Beim Präludieren zum Kredo nahm er ein Thema aus dem Kredo und bearbeitete es zum Erstaunen des Orchesters so, daß man ihn länger als üblich fantasieren ließ. Von da an eröffnete sich seine glänzende Laufbahn.“ (Siehe auch bei: Cressener, *Fantasie*.) — Vgl. Th.-R. I, S. 64f., 132ff., 274, und Kerst, „Erinnerungen“ I, S. 10f.

**Maisch**, Ludwig. Altwiener Verleger, für Beethoven nur dadurch bemerkenswert, daß er 1814 sechs Beethovensche Allemanden (ohne Opuszahl) erwarb. Sie sind für Klavier mit Begleitung einer Violine geschrieben und tragen den Verlagsvermerk „Vienne chez Louis Maisch“ —.

**Malchus**, Karl August, später Freiherr v. (geb. um 1760, gest. 24. Oktober 1830). Wegeler sagt in den Nachträgen zu den „Notizen“ S. 15: „gehörte zu Beethovens näheren Bekannten“. Er gehörte, wie man ebenfalls aus Wegelers „Notizen“ erfährt, zu den Besuchern des „Zehrgartens“ der Wittib Koch in Bonn, und im Stammbuch für Beethoven kommt er mit einem Blatt vom 24. Oktober 1792 vor, das innige Freundschaftsgefühle verrät. In Wien erinnerte sich Beethoven bald nach seiner Übersiedlung an den Bonner Freund. So schrieb er am 2. November 1793 an Eleonore v. Breuning unter anderm: „... an Malchus schrieb ich dreimal und — keine Antwort“. So sind wohl die Worte des Stammbuchblattes von „unauflöselichem Band unserer Herzen“ und so ähnlich nur Phrasen geblieben. Von weiterer Verbindung ist nichts bekannt geworden. Malchus widmete sich der Finanzwissenschaft und hat nach Wegelers Angabe ein „klassisches Werk über Finanzwissenschaft in 2 Bänden herausgegeben“ (1830). — (Siehe bei Th.-R. I, bei Schiedermaier, „Der junge Beethoven“. Ley bringt ein Bildnis von Malchus S. 23.)

**Malfatti, Anna** (geb. 7. Dezember 1791), Tochter des Gutsbesitzers Malfatti und Schwester der Therese Malfatti (geb. 1. Januar 1791, gest. 60 Jahre alt in Wien 1851), 1817 vermählt mit Baron Wilhelm v. Drosdick (auch Droßdick). — Jahreszahlen nach Th.-R. II, S. 552f. — (Siehe bei: Dr. Johann Malfatti).

**Malfatti, Johann**, später, seit Januar 1837, Malfatti Edler v. Montereggio (geb. Lucca 1775, gest. Hietzing bei Wien 1859), berühmter Arzt, der 1795 nach Wien gekommen war. Stammte aus einer reichen Familie. Malfattis hatten auch in Österreich Güter, und ein Bruder des Arztes besaß in Mödling ein Haus, von dem in Beethovens Leben einmal (1810) die Rede ist. In Wien hatte ein Herr Joh. Bapt. Malfatti v. Rohrenbach als Großhändler eine „Niederlage in der oberen Bäckerstraße Nr. 810“ (nach „Kalender des bürgerlichen Handelsstandes in Wien für das Jahr 1811“). Dem Arzt Dr. J. Malfatti gehörte damals oder später eine Villa „bey Hietzing“, die von Raulino gezeichnet und lithographiert ist um 1830. Sie steht noch heute. Dabei ein herrlicher Park (Gloriettegasse nahe der Lainzerstraße). Auch von einer Villa Malfattis in Weinhaus (einem Vorort von Wien) ist die Rede. Dort wurde ja die kleine Kantate: „Un lieto brindisi“ von Beethoven am 24. Juni 1814 aufgeführt (Th.-R. II, S. 429), zur Geburtstagsfeier des Doktors Johann v. Malfatti. Dieser hatte damals schon einen weitreichenden Ruf erlangt, nachdem er 1795 dem berühmten Joh. Peter Frank aus Bologna nach Wien gefolgt war. Ungefähr 1810 war er schon Leibarzt der Erzherzogin Beatrix v. Este geworden. Auch wurde er Leibarzt des Erzherzogs Karl, und in der Krankheit des Prince de Ligne war er 1814 als Arzt tätig. Einer Beratung über die Krankheit des Herzogs von Reichstadt wurde er beigezogen. Beethoven nahm ihn als Arzt in Anspruch nach dem Tod des Freundes Prof. Dr. Joh. Adam Schmidt. Dieser fürsorgliche Arzt war am 19. Februar 1808 plötzlich gestorben. Die damaligen Beziehungen Beethovens zu Gleichenstein leiten auch zu Dr. Malfatti hinüber. Ziemlich sicher war es Gleichenstein, der den Freund Beethoven in die Familie Malfatti einführte, beim Arzt und beim Gutsbesitzer, da er an der einen Tochter des Gutsbesitzers, Anna (Nanette), besonderen Gefallen fand und dieser den Hof machte. Bald, 1811, folgte Verlobung und Vermählung. Beethoven wurde, obwohl er sich schon dem Vierziger näherte, durch die etwa 21 jährige Therese, wie es scheint, in nicht gewöhnlichem Grad gefesselt. Lebhaftes südländisches Wesen und eine glückliche Körpergestalt waren ihr eigen, doch erwiderte sie Beethovens Liebe nicht. Ein Heiratsantrag des Meisters ist wahrscheinlich, mußte aber vernünftigerweise abgelehnt werden. Therese heiratete 1817 den Baron v. Drosdick.

Ein unumstößlicher Beweis für den Heiratsantrag liegt nicht vor, und Alb. Leitzmann hat Gründe beigebracht („Deutsche Rundschau“ [Rodenberg] vom November 1911, „Beethoven und Therese Malfatti, eine kritische Studie“), die zur Vorsicht mahnen. Doch ist es merkwürdig, daß Beethoven gerade 1810 auf Freiersfüßen ging, als er in nahem Verkehr mit Malfattis, insbesondere mit seiner Schülerin Therese, stand. Er suchte sich einen Taufschein zu verschaffen. So erhellt es aus dem Brief an Wegeler vom 2. Mai 1810, und wie die Angelegenheit heute aufgeklärt ist, wird auch die Äußerung Wegelers verständlich, die sich im Nachtrag zu den „Notizen“ findet: „Es scheint allerdings, daß Beethoven einmal im Leben den Gedanken hegte, sich zu verhehelichen, nachdem er oft in Liebesverhältnissen gestanden, wie dies („Notizen“ S. 40, 42f. und 117f.) gesagt ist. Mehreren Lesern war (Wegeler meint die Leser jenes Briefes vom 2. Mai 1810), so wie mir, das Drängen auffallend, womit Beethoven in seinem Briefe mich ersucht, ihm seinen Taufschein zu besorgen . . . Die Auflösung des Rätsels fand ich in einem drei Monate nachher geschriebenen Briefe meines Schwagers St. v. Breuning an mich. In diesem heißt es: Beethoven sagt mir alle Woche wenigstens einmal, daß er Dir schreiben will; allein ich glaube, seine Heirats-Partie hat sich zerschlagen, und so fühlt er keinen so regen Trieb mehr, Dir für die Besorgung des Taufscheins zu danken. Beethoven hatte demnach im 39. Jahre seines Alters aufs Heiraten noch nicht verzichtet.“ Dazu ist von Belang Th.-R. III, S. 203ff., wogegen Thayers erste Auflage des „Beethoven“ noch den vermutlichen Heiratsantrag auf die Komtesse Therese Brunsvik bezog. — Zu dieser Angelegenheit äußerte sich auch Dr. Max Unger in „The musical Quarterly“ vom Januar 1925. — A. Chr. Kalischer schrieb 1905 darüber einen Aufsatz für die „Vossische Ztg.“, der am 4. und 5. Februar jenes Jahres erschienen ist und dann im „Frauenkreis“ Aufnahme gefunden hat. bei Ludwig Nohl (in: „Beethovens Leben“ II, S. 253f.) ist Beethovens Zuneigung zu Therese Malfatti beachtet und besprochen. Dazu auch L. Nohl, „Neue Briefe“.

Von Therese Malfatti-Drosdick ist offenbar die Rede in dem Gesprächsheft, das bei Kerst („Erinnerungen“ II, S. 266) abgedruckt und bei Walter Nohl („Konversationshefte“ I. Bd., 1. Lieferung S. 151) genau wiedergegeben ist. Etwa 1820 geschrieben, steht da: „Von der Frau v. Janitschek habe ich gehört, daß sie (damit ist die Baronin Drosdick gemeint) nichts weniger als häuslich ist, und daß sie diesen Sommer von ihrem Manne weg war.“

Beethovens Briefe an Therese Malfatti lassen eine Zuneigung erkennen, wenn auch nicht etwa eine solche Leidenschaft, wie sie ihm berühmten

Liebesbrief „An die unsterbliche Geliebte“ ausgesprochen ist. Das Blatt vom 27. Juli (1817): „Nur liebe ja nur sie . . . als die M. vorbeifuhr und es schien als blickte sie auf mich“, könnte sich auf das überwundene Erinnern an Therese Malfatti beziehen. (Faksimile bei Schindler am Ende des I. Bandes zu S. 95, 272.) Die Vermutung Schindlers, als sei unter der M. Marie Koschak zu denken, ist jedenfalls abzuweisen. Der viel besprochene Brief Beethovens an Therese: „Sie erhalten hier verehrte Therese . . .“, befand sich um 1902 bei Carl Meinert. Bald nach dem verliebten Intermezzo gab es ein Zerwürfnis mit Theresens Oheim, dem Arzt Dr. Joh. v. Malfatti, der nun, wie die ganze Familie, für einige Zeit vom Vordergrund verdrängt bleibt. „Seit dem Zerwürfnis mit Dr. Malfatti (1815) war der gleichberühmte Arzt Dr. Staudenheim[er] sein Ordinarius“, sagt Schindler (II, S. 112). Erst 1826, als Beethoven schon todkrank im Schwarzspanierhause lag, kam über Schindlers Drängen Dr. Malfatti wieder zum alten Bekannten. Nach Schindlers Andeutung hätte sich Beethoven früher, 1815, von Malfatti unrichtig behandelt geglaubt. Sein Mißtrauen gegen Ärzte und andere ist ja bekannt (Schindler II, S. 135, und Th.-R. V, S. 444—448). Malfatti, vor den Kopf gestoßen, trug dem Meister die Geringschätzung nach und wollte anfangs durchaus nicht kommen. Doch ließ sich's erreichen, daß er zugleich mit Wawruch sich an der ärztlichen Behandlung beteiligte. Eine vorübergehende Besserung des Befindens stellte sich nach Malfattis Verordnung ein, daß Beethoven des Tages ein Glas Punscheis genießen möge. „Wunder, Wunder, Wunder! Die hochgelahrten Herren sind beide geschlagen, Nur durch Malfattis Wissenschaft werde ich gerettet . . .“, steht von Beethovens Hand auf einem der letzten Blätter, die er geschrieben hat. Die beiden Herren, auf die angespielt wird, seien nach Schindler Wawruch und Seibert (hierzu auch Th.-R. V, S. 449). Wawruch blieb aber bis ans Ende der eigentliche Arzt in der Todeskrankheit. Malfatti erkrankte dann einige Tage hindurch selbst (im März 1827), so daß er nicht zu Beethoven kommen konnte. Auch wußte er wohl, daß der Künstler nicht mehr zu retten war.

(Zu den Lebensdaten Malfattis vgl. „Beethovenjahrbuch“ I, S. 123, R. Müller, nach dem Grabstein auf dem Hietzinger Friedhof. — Malfatti war zu Beethovens Zeit ein wesentlicher Förderer der Solbäder in Ischl und Gmunden nach B. Pillwein, „Beschreibung der Provinzial-Hauptstadt Linz“, 1824, S. 406. — Malfattis Brustbild in Steindruck von Kriehuber ist abgebildet bei Ley, „Beethovens Leben in Bildern“, S. 136. Zur obengenannten Literatur auch noch Lud. Nohl, „Die Beethovenfeier und die Kunst der Gegenwart“ S. 56.)

**Mandoline**, Kompositionen für Mandoline. Auch wenn es nirgends angedeutet ist, daß Beethoven auch die Mandoline gespielt hätte, so muß ihm dieses Tonwerkzeug doch sicher bekannt gewesen sein, wohl auch in den Eigentümlichkeiten seiner Spielweise. Durch Amendas Jugendfreund Mylich mußte er sich ja darüber klar geworden sein, und zwei verhältnismäßig kleine Werke, welche in den Leipziger Supplementband aufgenommen sind (Serie XXV, Nr. 295 und 296), sind für die Mandoline von ihm geschrieben. Es sind Frühwerke, und zwar eine Art Sonatine und ein Sonatensatz. Es läßt sich annehmen, daß Wenzel Krumpholz, der Virtuose auf der Mandoline gewesen, diese Stücke überprüft hat. (Siehe bei: Krumpholz.) Eines ist auch gedruckt im Groveschen Musiklexikon, eines faksimiliert bei Shedlock in „The Pianofortesonata“. (Zu diesen Stücken auch Th.-R. II, S. 58 und 123.) Eine Sonatine in C-Dur für Mandoline ist durch Dr. Chez im Clam-Gallasschen Archiv zu Prag 1912 aufgefunden worden. (Dazu Spiro in „Signale für die musikalische Welt“, Berlin, 2. Februar 1913.)

**Mannheimer Schule.** Hugo Riemann legte großes Gewicht auf den Einfluß, den die Mannheimer Tonkünstler des 18. Jahrhunderts auf den jungen Beethoven gehabt haben sollen. In verschiedenen Veröffentlichungen hat er diese Meinung geäußert, die nicht unangefochten blieb, ich meine, mit Recht. Denn was in Beethovens Frühwerken mannheimisch anmutet, dürfte durch Mozarts Musik an den jungen Beethoven gelangt sein. Vgl. übrigens Riemanns Erörterungen in: „Denkmäler der Tonkunst in Bayern“, Bd. III, VII und VIII, und „Die Musik“ VII, Heft 13 und 14 (1908), „Beethoven und die Mannheimer“ — in neuester Zeit Ad. Sandberger, „Beethovenaufsätze“ S. 109ff. und 135ff., wo zwar die Möglichkeit solcher Einflüsse klar erwiesen ist, aber doch auch angedeutet wird (S. 112 Fußnote), „daß sich (aus den Verzeichnissen der Musikalien in Bonn) für die Forschung noch eine ganze Reihe von Aufgaben ergeben“. Ich denke, daß namentlich die Beziehungen Beethovens zu den Mannheimern nochmals genau zu überprüfen sind, ehe man sein Urteil darüber abschließen könnte. Indes sei mit Riemann darauf hingewiesen, daß z. B. ein Thema in einer Symphonie Cannabichs fast wörtlich übergegangen ist in Beethovens A-Dur-Symphonie (Satz drei, Hauptthema).

**Maria Ludovica**, Kaiserin von Österreich (geb. zu Monza 1787, gest. zu Verona 7. April 1816). Sie war die Tochter des Erzherzogs Ferdinand, Sohnes der Kaiserin Maria Theresia, und der Maria Beatrix Riccarda von Modena, also eine Base des Kaisers Franz des Ersten. Die zweite Gemahlin des Kaisers Franz war am 12. April 1807 gestorben, dem Monarchen acht Kinder hinterlassend. Schon am 6. Januar 1808

fand Franzens Vermählung mit Maria Ludovica statt. Diese Kaiserin war mehr zur liebenden Gattin und fürsorglichen Hausfrau geschaffen als zur Musikerin oder Förderin der Kunst, mit Ausnahme der Dichtkunst. Für diese hatte sie warme Begeisterung. Man weiß ja, wie sehr sie durch den Umgang mit Goethe gefesselt wurde, als beide in den böhmischen Bädern gleichzeitig zugegen waren. 1810 hatte Beethoven zwei Militärmärsche für ein Karussell der Kaiserin komponiert, einfache Musik, die am 25. August jenes Jahres in Laxenburg gespielt wurde (siehe bei: Märsche). Es ist gar nichts darüber bekannt, ob Beethoven dafür Entlohnung oder Dank erhalten hat. 1814 wünschte sie eine Verschiebung der Beethovenschen Akademie, damit auch die Großherzogin von Weimar an der Akademie teilnehmen könne (vgl. Frimmel, „Beethovenstudien“ II, S. 46, und desselben: „Beethoven“, 6. Aufl., S. 53f.). Nach den großen Akademien von 1814 erhielt Beethoven von der Kaiserin eine großmütige Überzahlung. In einem Brief an den Rechtsanwalt Dr. Kanka vom 11. Januar 1815 klagt unser Künstler zunächst über das Ausbleiben der Kinskyschen Rate seines Gehalts. Dann liest man: „... Meine zwei letzt gegebenen Akademien kosten mich 5108 fl: wäre das großmütige Geschenk der Kaiserin nicht — ich hätte beinah nichts übrig behalten.“ Von irgendwelchen besonderen Beziehungen zu Beethoven ist aber nichts nachzuweisen. Deshalb gehören auch Kalischers Erörterungen über die Kaiserin Maria Ludovica nicht hierher. Das gezwungen unruhige Leben dieser Kaiserin während der Franzosenkriege, der oftmalige Ortswechsel wären auch für ein Heranziehen Beethovens in den Kreis der Kaiserin höchst ungünstig gewesen.

(Zum Lebensgang Maria Ludovicas vgl. Ed. Wertheimer, „Die drei ersten Frauen des Kaisers Franz“, 1893, und Eug. Guglia, „Goethe und die Kaiserin Maria Ludovica von Österreich“. Kalischers Arbeiten über die Kaiserin, angefangen vom Berliner Lokalanzeiger 1894, erste Beilage zur Nummer vom 31. Juli bis zum Wiederabdruck im Buch „Frauenkreis“ sind für unsere Zwecke wertlos.)

Siehe auch bei: Franz I.

**Maria Paulowna** (geb. 1786, gest. 1859), Erbgroßherzogin, dann Großherzogin von Sachsen-Weimar. Sie war 1814 beim Wiener Kongreß und nahm teil an künstlerischen Fragen. Ihretwegen wurde Beethovens Akademie im November des genannten Jahres verschoben. (Zu Maria Paulowna auf dem Wiener Kongreß vgl. besonders „Carl Bertuchs Tagebuch vom Wiener Kongreß, herausgegeben von Hermann Freiherrn v. Egloffstein“ nach Register und die übrige Kongreßliteratur, ferner Frimmel, „Beethovenstudien“ II, und Frimmel,

„Beethoven“, 6. Aufl. S. 53f., Hinweis auf die Verschiebung des Konzertes.)

**Maria Theresia**, zweite Gemahlin Kaisers Franz I. (geb. 1772 als Prinzessin beider Sizilien, gest. 12. April 1807 als Kaiserin von Österreich. Sie war musikbegabt und hatte genügende Ausbildung im Gesang, um bei den Hofkonzerten Arien vortragen zu können, z. B. in Reichas Oper „Argene, Regina di Granada“, deren Text sie dem genannten Tonkünstler zur Komposition übergeben hatte. Beethoven hat keinen Auftrag bekommen, wenn man nicht mit Thayer annehmen will, daß der Auftrag der „Prometheus“-Musik durch die Kaiserin mittelbar angeregt worden sei. Vielleicht war die Huldigung Beethovens mit der Widmung des Septetts (Op. 20) 1799 auf 1800 von der Kaiserin freundlich aufgenommen worden. Von persönlichen Beziehungen zur Kaiserin ist vorläufig nichts bekannt. Bei Gelegenheit der ersten „Fidelio“-Aufführung (1805) hat sie aber die Zensurschwierigkeiten beseitigt (siehe bei: Fidelio) durch Sonnleithners Bemühungen.

(Vgl. Schindler I, S. 47, Kalischer, „Frauenkreis“, die Zeitschrift „Die Musik“ III, Heft 12. Siehe die Abschnitte: Prometheus, Franz I., Septett.)

**Marschner**, Heinrich (geb. 1795 zu Zittau in Sachsen, gest. 1861 zu Hannover). Der berühmte Opernkomponist, der Schöpfer des „Hans Heiling“, des „Vampir“ und der Oper „Templer und Jüdin“. Nach der „Niederrheinischen Musikzeitung“ von 1857 Nr. 2ff. teilte L. Bischoff mit, daß der einundzwanzigjährige Marschner in Wien bei Beethoven war und ihm wiederholt seine Frühwerke vorlegte. Beim ersten Besuch, der durch Empfehlungsschreiben ermöglicht war, wurde Marschner bitter enttäuscht. Beethoven, der zwar überhaupt den jungen Musiker gütig aufnahm, sah dessen Arbeiten nur flüchtig durch, „gab sie mit einem: Hm!, das mehr Zufriedenheit als das Gegenteil ausdrückte, zurück und sagte: Ich hab nicht viel Zeit — nicht zu oft kommen —, aber wieder was mitbringen“. Diese Erinnerung Bischoffs ist ohne Nennung der Quelle benutzt bei Max E. Wittmann, „Marschner“ (1897), und G. Münzer, „Heinrich Marschner“ (1901). Der Zusammenhang scheint folgender zu sein. 1815 wurde Marschner in Karlsbad mit dem musikbegabten ungarischen Baron Thaddeus Amadée (Amade de Varkony) bekannt, der in Wien und noch mehr in Ungarn eine einflußreiche Musikgröße war. Dieser Mäzen förderte den jungen Marschner in vieler Weise und veranlaßte ihn, bald nach Wien zu gehen. Marschner erhielt von ihm und dem Leipziger Thomaskantor J. Gottfr. Schicht eine Empfehlung an Beethoven. Es ist denkbar, daß der Meister den Thomaskantor in Leipzig persönlich kennen ge-

lernt hatte. Zum mindesten konnte er ihn dem Namen nach kennen. Den Baron (nicht Grafen) Amadée hatte Beethoven höchst wahrscheinlich längst in den Wiener Musikkreisen gesehen (Amadée, Thaddäus, Jos. Joh., ist nach Batkas bestimmter Mitteilung 1782 zu Preßburg geboren und zu Wien 1847 gestorben). Marschner übersiedelte 1816 nach Preßburg, und zwar als Hauslehrer des Grafen Joh. Nep. Zichy. Oftmals war er auch auf dem gräflichen Landgut in Nagylany. Von Preßburg konnte man damals noch ohne Paßschwierigkeiten nach Wien gelangen, und es ist fast sicher, daß Marschner oft genug die österreichische Hauptstadt besuchte und dort seine Besuche bei Beethoven fortsetzte. Noch 1826 schrieb er an Hoffmeister von einer Sonate, daß sie Beethoven gefallen habe (Münzer S. 11). Wir dürfen also annehmen, daß Marschner mit der Übersiedlung nach Preßburg nicht sogleich wieder aus Beethovens Gesichtskreis verschwunden war. 1822 ging Marschner nach Dresden, später nach Leipzig, und erst damit scheint der Verkehr mit Beethoven gänzlich aufgehört zu haben. Nebenbei sei betont, daß Marschner und Beethoven in Preßburg gemeinsame Bekannte hatten, wie z. B. J. N. Hummel, Prof. H. Klein und mehr als wahrscheinlich auch den alten Domkapellmeister J. Batka, dessen Sohn, der spätere Stadtarchivar, noch vieles über die alte Preßburger Musikpflege zu erzählen wußte. Beethoven hat den Musiker Klein in Preßburg besucht. (Siehe bei: H. Klein und: J. N. Hummel, sowie bei: Reisen, zu Amadée: Frimmel: „Beethovenstudien“ II.)

**Márton Vasár.** Kleiner Ort in Ungarn. Dort befand sich das gräflich Brunsviksche Schloß, in welchem Beethoven um 1800 zu Gast war. Márton Vasár hatte zweimal die Woche Postverbindung. (Nach Chr. Crusius, „Topographisches Postlexikon“, 1804ff. Siehe bei: Brunsvik.)

**Maschek,** Paul (geb. 1768 zu Zwikowitz im Pilsener Kreis, gest. Karansebes 1826), Musiker, Tonsetzer voninigem Talent, Sohn des Schullehrers und Kantors Kaspar Maschek, Zwillingbruder Peter Mascheks. War eine Zeitlang leitende Kraft in den Privatkapellen mehrerer Adelliger, z. B. bei Nostitz. Dann werden auch die Grafen Franz v. Nadasdi und Georg v. Niczky als seine Förderer genannt. In Wien, wohin er sich bald wendete, fand er rasch eine gewisse Anerkennung, namentlich bei Hof, z. B. bei der Erzherzogin Beatrix v. Este, „mit welcher er oft Klavier spielte“. So heißt es in der Familienchronik, die auch folgendes mitteilt: „Mit den ersten Musikzelebritäten war er in freundschaftlichem Verkehr, z. B. mit Beethoven, Weigl etc.“ Hofkapellmeister Sechter war sein intimer



Freund. Er kam bald zu Vermögen, kaufte sich in Rodaun (nahe bei Wien) ein Landhaus, doch trübte sich seine Lage durch einen apoplektischen Anfall, der seine Berufstätigkeit zerstörte. Nun ging er nach Karansebes zu seinem Sohn, der eine hohe militärische Würde innehatte. Paul Maschek war von Kaiser Franz I. beachtet worden und mit diesem so weit bekannt, daß er bei Gelegenheit eines Besuches in Wien in seiner letzten Zeit vom Kaiser sogar auf dem Glacis angesprochen wurde und bald darauf eine Unterstützung von 300 fl. erhielt. „Bei Erzherzog Rudolf“ war Maschek so beliebt, „daß er zu jeder Stunde unangemeldet eintreten durfte“. Wie man aus dem Freundeskreis Mascheks entnehmen kann, waren es, den Erzherzog Rudolf ausgenommen, nicht gerade auch Beethovens Freunde, mit denen Maschek intim verkehrte. Der ganze Hofkreis war dem Meister ja nicht freundlich gesinnt. Mit Anerkennung und Förderung geringer Talente geizte man aber nicht. Erzherzog Rudolf war der einzige, der für Beethovens Größe das nötige Verständnis besaß. — Bei den Nachkommen Paul Mascheks hat sich ein echter Brief Beethovens bis in die neueste Zeit erhalten, der, wie es heißt, gerade an Paul Maschek gerichtet sein soll (erstmalig nach Abschrift mitgeteilt 12. März 1892 im Wiener „Fremdenblatt“, dann nach der Urschrift im Frimmelschen „Beethovenjahrbuch“ II, S. 209f.). Der Brief handelt von einer unbrauchbaren Maschekschen Abschrift, die Beethoven kritisiert und zurückweist, aus der Zeit 1823 auf 1824. Diese Kopistenarbeit könnte auch von einem der Brüder des besprochenen Paul geliefert worden sein, die ja vom Vaterhaus her alle musikalisch waren. Paul war nach der Familienchronik das 18. Kind des Kantors in Zwikowitz. Die Lebenswege der Brüder sind noch nicht ausreichend studiert.

**Mathematik.** Sie war nicht Beethovens Lieblingsfach. Die Begabung jedes Menschen, auch des geistig hervorragenden, hat unverkennbare Mängel. Man pflegt zu sagen: wo viel Licht, ist auch viel Schatten. Auch der Bildungsgang Beethovens läßt Mängel erkennen, für die man trotz der Bewunderung und Verehrung seiner Werke nicht blind sein kann. Am meisten fällt dabei auf, daß Beethoven, obwohl der größte Rhythmiker, keinen Sinn für Mathematik hatte, keine Ausdauer, keine Übung im Rechnen. Die zwei Brüder, von anderer Art als er, unterstützten ihn im angedeuteten Fach, wo gelegentlich auch andere nachhalfen. Es ist nicht haltbar, wenn Beethoven als eine Art geschäftlichen Genies im Kampfe mit dem Schicksal hingestellt wird. Die angeborene Zerstreuung und die jahrelange Vielbeschäftigung hinderten es, daß der Meister hinterher die Lücke des schlechten Rechnens in seiner Jugendausbildung ausgefüllt hätte.

Er fühlte sie wohl, konnte sich aber deshalb nicht umformen. (Siehe den Abschnitt: Bildung.)

**Matthisson**, Friedrich von (geb. zu Hohendodeleben bei Magdeburg 1761, gest. 1831 zu Wörlitz bei Dessau), der bekannte, ehemals berühmte Lyriker. Seine Lebenswege sind zwar von denen Beethovens weit entfernt geblieben, doch ist durch die „Adelaide“ und die Kantate „Opferlied“ ein festes Band zwischen beiden Namen ausgespannt, und er muß im Handbuch Erwähnung finden. Auch liegt ein nicht unwichtiges Schreiben Beethovens an Matthisson vor, das der Tonkünstler seiner „Adelaide“ als Begleitschreiben mitsandte. Es trägt das Datum 4. August 1800 und ist in allen Sammlungen von Beethovenbriefen zu finden. Eine seltene Faksimilenachbildung ist bekannt. Erstdruck in der „Neuen Zeitschrift für Musik“, 1837, Nr. 51. Die „Adelaide“ wurde gesondert besprochen, als eines der meistverbreiteten Werke Beethovens. Auch dem „Opferlied“, das der Meister nach Matthissons Worten komponiert hat, ist ein besonderer Abschnitt im Kapitel: Lieder und Gesänge gewidmet. (Matthisson ist in allen großen Beethovenbiographien erwähnt. Vgl. auch „Die Musik“ IV. Jahr, Heft 21, S. 190.)

**Mattioli**, Cajetan (geb. zu Venedig 1750, Todesdatum mir nicht bekannt), vorzüglicher Geiger, war von 1774—1784 Konzertmeister am Kurfürstlichen Hofe zu Bonn. Zugleich mit Lucchesi wurde er am 26. Mai 1774 mit 1000 fl. Jahresgehalt angestellt. 1774 am 24 April rückte er zum Musikdirektor vor, und er erhielt damals den Auftrag, „auf die Schuldigkeiten der Hofmusikanten“ achtzugeben, Streitigkeiten und Unordnungen zu verhüten und dafür zu sorgen, daß jedesmal „schickliche Musik aufgelegt“ werde, und daß niemand fehle. Er sollte einer bisher oft wahrgenommenen Unordnung ein Ende machen. Für Beethoven ist er nicht ohne Bedeutung geblieben. Denn er verkehrte im Hause und wird im Fischerschen Manuskript ausdrücklich unter den Bekannten des Tenoristen Joh. v. Beethoven genannt: „Herr Mattgoli, Hofmusikdirektor, und seine Frau, eine ausnehmende Ballettänzerin“, stehen dort verzeichnet. „Mattgoli“ kann ja niemand anderes sein als Mattioli. Dem oft angeführten Brief Neefes in Cramers „Magazin der Musik“ (I, S. 377f.) entnimmt man ein nicht geringes Lob seiner musikalischen Begabung. Mattioli hatte in seiner Laufbahn zu Parma große Glucksche Opern „mit Beyfall“ dirigiert. „Dem Beyspiel des Ritters Gluck hat er viel in Absicht auf die Direction zu verdanken. Man muß gestehen, daß er ein Mann voll Feuer und geschwinden, lebhaften und feinen Gefühls ist. Er dringt schnell in die Gedanken und Empfindungen eines Tonsetzers ein, und weiß dieselben dem ganzen Orchester bald und bestimmt mitzuthellen. Er hat zuerst die Accen-

tuation oder Declamation auf Instrumenten, die genaueste Beachtung des Forte und Piano, oder des musikalischen Lichts und Schattens in allen Ab- und Aufstufungen im hiesigen Orchester eingeführt. Sein Bogen ist sehr mannigfaltig. In allen Eigenschaften eines Directors steht er dem berühmten Cannabich zu Mannheim gar nicht nach. Im musikalischen Enthusiasmus übertrifft er ihn, und übrigens hält er, eben wie jener, auf musikalische Zucht und Ordnung..." Für den jungen Beethoven waren diese hervorstechenden Eigenschaften des temperamentvollen Musikers gewiß nicht ohne Bedeutung. Lag auch die starke Schattierung des Vortrags in Beethovens Natur vorgebildet, so muß sie doch durch Mattioli wenigstens stark gefördert worden sein. Mattioli war doch gerade zur wichtigsten Zeit in der Entwicklung der Beethovenschen Begabung in Bonn. Im Juni 1784 trat Mattioli aus. An seine Stelle kam Jos. Reicha. Nach Neeffes Andeutung (in seiner „Autobiographie“) ging Mattioli auf seine Güter nach Italien.

(Die meisten urkundlichen Belege schon bei Thayer im I. Bd. der ersten Auflage. — Einiges neuestens bei L. Schiedermair, „Der junge Beethoven“.)

**Max Franz**, österreichischer Erzherzog (geb. 8. Dezember 1756, gest. Hetzendorf bei Wien 26. Juli 1801), seit 1784 Kurfürst von Köln. Max Franz war der jüngste Sohn der Kaiserin Maria Theresia, seit 1769 Hoch- und Deutschmeister und schon seit 1780 Koadjutor des Kurfürsten Maximilian Friedrich. — Von heiterer, kunstfreundlicher, aufgeklärter Gesinnung, Förderer der Wissenschaften, war er auch ein mächtiger Förderer Beethovens, an dessen musikalischer Ausbildung er großen Anteil hat. Die Reise nach Wien 1787 zu Mozart, die Reise nach Mergentheim 1791 und schließlich die zweite nach Wien 1792 geschahen noch auf Kosten des Kurfürsten. Als dann 1794 die Franzosen in Bonn einmarschierten, ging Max Franz zunächst nach Münster, später nach Mergentheim, Ellingen und schließlich nach Wien, beziehungsweise nach Hetzendorf ins Sallernsche Schloßchen, wo dann die Bonner Herrlichkeit ein verhältnismäßig bescheidenes Ende fand. Wie schon angedeutet, war Max Franz in Bonn ein Förderer der Wissenschaften. Ihm wird die Errichtung der Universität verdankt, deren Eröffnung 1786 in Beethovens Jünglingsjahre fällt. Auf einem künstlerisch beachtenswerten großen Bildnis dieses Kurfürsten sind deutliche Anspielungen auf die Wissenschaften angebracht. Der Kurfürst, ein beliebter Herr im Hermelinmantel, steht aufrecht neben einem Tischchen, auf dem eine Büste der Minerva besonders auffällt. Dabei Buch und Landkarte. (Ich vermute, daß das Bild von

Kaspar Benedikt Beckenkamp ist, der zur Zeit des Kurfürsten in Bonn sehr beliebt als Bildniskünstler war.) Vermißt wird nur eine Anspielung auf die Musikliebe des Kurfürsten, die ihm vom Wiener Hof her im Blut steckte. Thayer hat in seinem „Beethoven“ ein inhaltreiches ganzes Kapitel überschrieben: Max Franz und die Musik. Die Hofkapelle im Jahre 1784. Der alternde Vater Johann van Beethoven und der aufstrebende junge Ludwig kommen in einem Bericht vor, den sich der Kurfürst hatte geben lassen (Th.-R. I, S. 189ff.). Man suchte in Bonn noch immer nach dem Muster des früheren Kurfürsten Ersparnisse zu erzielen, doch erhöht der Kurfürst z. B. Lucchesis Gehalt (Th.-R. S. 199). Als der junge Beethoven in der Karwoche 1787 durch seinen musikalischen Streich dem Sänger Heller gegenüber den Gottesdienst gewissermaßen gestört hatte, läßt es der Kurfürst bei „einem sehr gnädigen Verweis“ bewenden und untersagte nur „für die Zukunft derlei Geniestreiche“. Ob sich der Kurfürst aber um den Vater Beethoven unterstützend angenommen hat, als dieser 1787 in mißliche Vermögensumstände geraten war, ist recht fraglich. Wie es scheint, hat vielmehr Franz Ries helfend eingegriffen (Th.-R. I, S. 219, und Ries in den „Notizen“. Siehe bei: Ries). Eine Freigebigkeit des Kurfürsten 1791, als er das Diner in Haydns Wohnung vergrößert ausstatten ließ, hat vielleicht den jungen Beethoven nichts angegangen. Auf Geheiß des Kurfürsten wurden die „geschicktesten Musiker“ dazu geladen. Thayer schließt vorsichtigerweise mit der Frage ab: „Ob wohl der junge Beethoven einer dieser eingeladenen geschicktesten Musiker war?“ (Th.-R. I, S. 261.)

Für die Wiener Zeit Beethovens läßt sich annehmen, daß in den Jahren des Zusammenbruchs aller Kunstbestrebungen in Bonn und nach dem Zusammenbruch des Kurfürstentums an den jungen Meister in Wien keine nennenswerten weiteren Unterstützungen gesendet wurden, und daß sich auch keine musikalischen Beziehungen zum kränkelnden, in Hetzendorf zurückgezogen lebenden Exkurfürsten entwickelt haben. Doch nahm der Kurfürst noch 1796 lebhaften Anteil an den Fortschritten des jungen Beethoven, wie man aus den Mitteilungen Schiedermairs (S. 320f. nach Schalls Bericht bei Braubach) entnehmen muß. Thayer vermutet, Beethoven sei im Sommer, als der Kurfürst starb, in Hetzendorf gewesen.

Noch sind neben dem Bildnis mit der Minervabüste andere zu erwähnen, so eines, das den Erzherzog als Kind darstellt, das ich in einem der kaiserlichen Schlösser vor Jahren gesehen habe. Ein weiteres Bildnis in ganzer Figur befindet sich im Schloß Brühl (dieses in der Umgebung von Bonn) und ist bei Schiedermair abgebildet. Der

Meister wird nicht genannt. Vielleicht ist auch dieses Porträt, das ich nicht im Original gesehen habe, von Beckenkamp. Als vorzüglich ist hervorzuheben das Bildnis von der Hand Josef Hicks, das von W. F. Gmelin gestochen ist. Das Bildnis mit der Minervabüste war im Februar 1916 im Dorotheum zu Wien (Nr. 234 des Kataloges, hoch 267, breit 160 cm). Es stammte aus erzherzoglichem Besitz und sei in die Wiener Hofburg gekommen.

(Die verschiedenen Beethovenbiographien mußten alle auf den wichtigen Kurfürsten zurückkommen. Vgl. auch Paul Biermann, „Die Politik des Kurfürsten von Köln Maximilian Franz“ [1910, Hildesheim, Lax]. Einiges bei G. v. Breuning, „Aus dem Schwarzschanierhaus“, und bei Constantin v. Kügelgen, „Gerhard v. Kügelgen“ [1901] S. 10, 19f.)

**Maximilian Friedrich**, Graf von Königsegg-Aulendorf (geb. zu Köln 1708, gest. 15. April 1784), seit 1761 Kurfürst in Bonn. Er und sein Nachfolger Max Franz kommen für die Familie Beethoven besonders in Betracht, ebenso wie für Bonns Kunstgeschichte überhaupt. Maximilian Friedrichs Vorgänger, Klemens August, war Verschwender gewesen und hatte die kurfürstlichen Geldverhältnisse zerrüttet. Als nun Maximilian Friedrich ans Ruder kam, übergab er alles Finanzielle den Händen des Ministers Belderbusch, der nun die Ausgaben und Einnahmen sanierte, wie wir jetzt sagen würden. Thayer sagt nach V. d. Ennen: „Er stellte die Bauten ein, verabschiedete einen Teil der Schauspieler, schränkte die Zahl der Akademien und Hofbälle ein, schaffte die kostspieligen Jagden ab, beschnitt den Hofbeamten, Offizieren und Domestiken ihre Gehälter, verringerte den Etat für Küche und Keller und Tafel des Fürsten, machte die Hinterlassenschaft des Klemens August zu Gelde und tröstete die zahlreichen Gläubiger desselben auf bessere Zeiten.“ Daneben aber verzichtete der neue Kurfürst keineswegs auf seine Neigung zu äußerlicher Pracht und auf die Befriedigung seiner Kunstliebe. Seine Regierung war verhältnismäßig aufgeklärt, und wenn auch die Bevölkerung nach wie vor unzufrieden war, hat Bonn doch gewiß unter Maximilian Friedrich nicht seine schlechtesten Jahre erlebt. Die Familie Beethoven war verhältnismäßig wenig von den zum Teil harten Maßregeln dieser Regierung betroffen, wohl infolge der Freundschaft mit der Familie des mächtigen Ministers Belderbusch. So erhielt der Großvater unseres Meisters Ludwig 1761 ohne besondere Schwierigkeiten die Kapellmeisterstelle. Die Bittschrift des Vaters Johann von 1762 wurde gnädigst zur Kenntnis genommen (Th.-R. I, S. 47, Schiedermair, „Der junge Beethoven“ S. 10ff.).

In die Regierungszeit des Kurfürsten Maximilian Friedrich fällt Beethovens Geburt (1770) und die der nachfolgenden Brüder, bei deren Taufe Belderbusch Pate war. Das ist nicht zu unterschätzen. • Erinnert sei auch daran, daß 1773 am 24. Dezember der alte Kapellmeister Ludwig v. Beethoven gestorben ist (siehe bei: Stammbaum). Während der Regierung Maximilian Friedrichs kräftigte sich das Musikleben in Bonn merklich in der Orchestermusik, im Gesang, nicht zuletzt durch das Nationaltheater, das Maximilian Friedrich in Bonn eingerichtet hatte. Neefes bedeutungsvolles Eintreten in das Bonner Musikleben fällt in jene Periode. (Siehe bei: Großmann, Neefe. Sehr viele Einzelheiten über die Musik unter Maximilian Friedrich bei Th.-R. Bd. I und im genannten Buche von W. Schiedermaier.)

Ein Bildnis des Kurfürsten Maximilian Friedrich, Halbfigur im Rathaus zu Bonn, findet sich in Lichtdruck abgebildet bei Schiedermaier. Ein weiteres war 1914 in der Märzversteigerung bei Creutzer in Aachen als Nr. 86 im Auktionskatalog abgebildet.

**Mayer**, Friedr. Sebastian (auch Meier und mit anderen Abwandlungen des „harten und weichen“ ei geschrieben). Sänger und Schauspieler, zweiter Gatte von Mozarts Schwägerin. Für uns von besonderer Bedeutung, da er mit Beethoven nahe befreundet war und bei den ersten Aufführungen des „Fidelio“ den Pizarro sang. Nach Castellis Urteil war er ein schwacher Sänger, aber wackerer Schauspieler. In der Arie des Pizarro ist die Stelle: „Bald wird sein Blut verrinnen“ nicht ganz leicht zu singen, da im Orchester immer die Vorhalte von unten zugleich mit der Singstimme angegeben werden (bei Th.-R. die Noten II, S. 433). Wenn man die Partitur ansieht, bemerkt man, daß die Singstimme vom Orchester fast erdrückt wird. Mayer blieb denn auch an der Hauptstimme des Orchesters kleben, was die Wissenden belustigte. Denn Mayer war etwas großsprecherisch und hatte immer sogleich seinen Schwager Mozart als Vorbild bereit. Als ihm die Arie mißlungen war, sagte er unter anderem: „Solchen verfluchten Unsinn hätte mein Schwager nicht geschrieben“ (nach Röckels Tagebuch). Durch diesen Zornesausbruch des Sängers wurde jedoch die Freundschaft nicht eigentlich getrübt. Als man bald danach der Kürzung des „Fidelio“ wegen die lange Beratung bei Lichnowski hatte, war auch Freund Mayer wieder dort, und die beiden Briefe Beethovens an den Sänger, die sich erhalten haben, und die sicher später anzusetzen sind als Mayers erste mißglückte Pizarroarie, sind wieder vertraulich freundschaftlich gehalten (Th.-R. II, S. 506f.). 1808 am 11. April ließ er in seinem Benefizkonzert Beethovens „Eroica“ aufführen. — Erinnert sei hier daran, daß Seb. Mayer schon früher, 1804, in seinem

Konzert vom 27. März, Beethovensche Werke aufführen ließ (die 2. Symphonie und „Christus am Ölberg“). — Die Vermutung für eine Erzählung aus noch früherer Zeit liegt sehr nahe, daß im Kübeckschen Tagebuch mit „M . . . r“ der Sänger Seb. Mayer gemeint ist. Kübeck verkehrte in jener Musikerfamilie (siehe bei: Kübeck). — Um 1820 war Mayer Hofopernsänger, nach Böckh, der übrigens über ihn nichts Weiteres sagt.

**Mayseder, Josef** (geb. 1789 zu Wien, gest. ebendort 1863). Vortrefflicher, ehemals berühmter Geiger und achtenswerter Tonsetzer. Sohn eines akademischen Malers, der „in beschränkten Verhältnissen lebte“, wie L. v. Sonnleithner in den „Rezensionen und Mitteilungen für Theater und Musik“ vom 19. Dezember 1863 mitteilt. Doch wurde er nicht Maler, sondern bildete sein unzweifelhaftes Talent zur Musik und zum Violinspiel bei Jos. Suche und Anton Wranitzky aus. Danach wurde er von Schuppanzigh unterrichtet, in angesehene Häuser eingeführt und zu den Morgenkonzerten im Augarten zugezogen. In den Schuppanzighquartetten spielte Mayseder eine Zeitlang die zweite Geige. Am 24. Juli 1800 trat er zum erstenmal öffentlich auf mit einem glänzend vorgetragenen Violinkonzert. In ähnlicher Weise wirkte er dort am 11. Juni, 8. und 17. August 1801. Sein Ruf verbreitete sich schnell, und schon am 27. Oktober 1802 durfte er vor der Kaiserin Maria Theresia in Laxenburg ein Solostück vortragen. In jenem Jahre 1802 genoß er auch den Unterricht Emanuel Försters im Klavierspiel und der Komposition. „Am 26. Dezember 1803 wirkte er zum ersten Male im großen Redoutensaale.“ Anerkennung und Erfolg wuchsen nunmehr stetig. 1810 wurde Mayseder bei den Hoftheatern als Konzert- und Solospieler angestellt. Schon 1811 erhielt er die Salvatormedaille. 1815 hatte er schon so viel Ruf, daß sein Bildnis von Letronne gezeichnet und von Blasius Höfel gestochen wurde. (Das Blatt ist mit 1815 datiert. Mayseder ist im Brustbild dargestellt. Sieht ganz *à quatre épingles* aus, ein wenig wie ein *garçon coiffeur*. Flaumiges, nettes Backenbärtchen.) 1816 erhielt er auch die Stelle als Violinspieler in der Hofkapelle. 1817 wurde er durch das Ehrenbürgerrecht von Wien ausgezeichnet. (Nach Frimmel, „Beethovenforschung“ Heft II, S. 55.) Mit Beethoven dürfte Mayseder durch Schuppanzigh und sicher auch durch Zmeskall schon seit mindestens 1800 bekannt geworden sein. 1814 läßt der Meister den jungen Geiger zur Mitwirkung bei der Aufführung eines Werkes ein. Davon legt ein Briefchen Beethovens Zeugnis ab, das aus Mayseders Händen durch Vererbung in die Familie des Herrn Hof- und Kammerjuweliers Th. Köchert gelangt ist. Ich habe es zwar im II. Heft der

„Beethovenforschung“ schon eingehend besprochen, doch darf diese kleine Urkunde, die in den Briefsammlungen noch übersehen ist, im Abschnitt: Mayseder nicht fehlen.

(Außen von fremder Hand):

„ a

Monsieur de Meyseder“

(in lateinischer Schrift, a ohne Akzent. Mayseders Name mit ey geschrieben. — Dann in deutscher Schrift, wieder von fremder Hand ein Nachtrag zum Brief: „Freitags den 2<sup>e</sup> Decemb[er] ist präzise um 12 Uhr die Aufführung“.

(Innen Beethovens Schrift.)

„Herr von Mayseder, hoffe ich, wird auch dieses Mal mir meine Bitte nicht abschlagen, mich durch sein schönes Talent zu unterstützen, und die Vollkommenheit, die ich meinen werken durch die Aufführung zu geben wünsche, wird mich entschuldigen, demselben beschwerlich fallen zu müssen

Ludwig Van Beethoven.“

(Alles, auch die Signatur in deutscher Schrift — Mayseder richtig mit ay geschrieben.)

Als Entstehungszeit hat sich mit großer Wahrscheinlichkeit die Spanne zwischen dem 29. November und 2. Dezember 1814 herausgestellt. An den späten Beethoven soll Mayseder nicht recht herangewollt haben, wogegen er bei den früheren Quartetten oft mitwirkte. Übrigens führte er 1825 beim Hofkriegsagenten Demscher das Es-Dur-Quartett auf und das in A-Moll (wie aus den „Gesprächsheften“ hervorgeht, die Th.-R. V, S. 183 und 263, 282, 301 benutzt sind). Er hielt zu Beethoven bis zu dessen Ende und begleitete auch dessen Leichenzug. Virtuosenreisen sind von Mayseder niemals unternommen worden, und als er in Paris war, gab er kein Konzert.

(Jos. Mayseder wird fast von allen Musiklexika beachtet, auch schon bei Gaßner [1847], nur Eitner hat ihn beiseite gelassen. Verhältnismäßig ausführlich ist er behandelt in C. v. Wurzbachs „Biogr. Lexikon“ und bei Hanslick in der „Geschichte des Concertwesens in Wien“. In der „Österr. Revue“ von 1865 wird im Artikel „Jos. Danhauser“ erwähnt, daß Mayseder auch bei dem genannten berühmten Maler verkehrt hat. Sie wohnten nahe beieinander auf der Wieden. Der Vater Mayseder war Maler, wodurch die Beziehung zu Danhauser verständlich wird. — Zu Mayseder auch zu vgl. „Die Musik“ 1909 [IX. Jahr] Heft 14, S. 90ff. über die Aufführung des Es-Dur-Quartetts Op. 127, und Frimmel, „Beethovenjahrbuch“ I, S. 78 und 82, ferner



„Die Theater Wiens“, herausgegeben von der Ges. f. vervielfältigende Kunst Bd. IV [1909], S. 70. Die Gesellschaft der Musikfreunde besitzt ein Ölgemälde mit Mayseders Brustbild aus der Zeit um 1820. Kriehubers Steindruck fällt später.)

**Mechetti**, Carlo und Pietro. Die Kunsthandlung Mechetti ist eine der ältesten in Wien. Um 1800 war Carlo Mechetti Inhaber der Firma. Er berief 1798 seinen Neffen Pietro ins Geschäft, den er 1807 zum öffentlichen Gesellschafter machte. Carlo starb 1811. Danach hieß die Firma „Pietro Mechetti quondam Carlo“. So blieb es bis zum Tode Pietros 1850. Erst viel später hieß das Geschäft: „Mechetti e Diabelli“. Die Handlung Mechetti war ziemlich vielseitig, doch hauptsächlich im Musikalienhandel tätig. 1815 erschien dort Beethovens Op. 89: „Polonoise pour le Pianoforte, composée et dédiée A. S. M. [à sa majesté] Elisabeth Alexiewna, Impératrice de toutes les russies, par Louis van Beethoven ... à Vienne chez Pierre Mechetti, cidevant Charles, Bürgerspitalplatz Nr. 1166“ (hier nach Thayers „Chron. Verzeichnis“ S. 124). 1820 machte er die Rossinimode mit. Er kündigte in der „Wiener Zeitung“ (vom 3. November) Klavierauszüge des „Barbiers von Sevilla“ und der „Diebischen Elster“ an, und zwar als „k. k. priv. Kunst-Alabaster-Musikalienhändler am Michaelerplatz Nr. 1221, der k. k. Reitschule gegenüber“. Carlo Mechetti hatte auch Bedeutung als Sammler von Kupferstichen und Gemälden. Die Kupferstichsammlung wurde 1790 zum Kauf ausgedungen, und zwar im damals neuen Hause am Bürgerspitalsplatz Nr. 1371. Auch die Bilder wurden damals versteigert. 1817 fand noch eine weitere Versteigerung von Kupferstichen statt, wie es scheint, in demselben Hause, das sich nicht mehr erhalten hat. 1820 war schon wieder eine neue Sammlung beisammen im Hause auf dem Michaelerplatz. Unter den Kunstblättern, die bei Mechetti erschienen, hat für uns einige Bedeutung das kleine Bildnis des Hofopernsängers Franz Wild, eines Künstlers aus dem Beethovenkreise. Es ist der Johnsche Stich nach Louis Letronne.

Durch den Verlag des Op. 89 mußte Beethoven wohl mit Mechettis bekannt geworden sein. Auf nähere Beziehungen kann man auch schließen aus dem Vorhandensein eines Beethovenschen Briefes an Mechetti, der 1915 und 1916 bei K. E. Henrici in Berlin gewesen und in den Verzeichnissen jenes Antiquariats auszugsweise wiedergegeben ist. Beethoven bedauert im erwähnten Briefe, von einem beabsichtigten Verlagsunternehmen zurücktreten zu müssen.

(Zu Mechetti vgl. auch C. v. Wurzbachs „Biograph. Lexikon“, Böckhs „Nachschlagebuch“ S. 326. Die Gemäldesammlung wird in anderem Zusammenhang zu besprechen sein.)

„Meeresstille“ und „Glückliche Fahrt“. Das Goethesche Gedicht „Meeresstille“ und „Glückliche Fahrt“, durch die Rückfahrt des Dichters von Sizilien angeregt und 1796 in Schillers „Musenalmanach“ zuerst gedruckt, birgt einen tiefen Stimmungsgehalt in wenigen Zeilen, der den Gegensatz einer völligen Windstille zur Geschäftigkeit, ja Hast des Handelns bei Eintritt des treibenden, belebenden Windes in Verse faßt: „Tiefe Stille herrscht im Wasser, ohne Regung ruht das Meer...“. Bangigkeit, Angst hatte die Gemüter befallen, und nun kommt Erlösung. Beethoven hat für diesen Gegensatz einen zutreffenden Ausdruck in Tönen gefunden, ähnlich dem in der Lebewohl-sonate für Klavier. Es ist ein Gegensatz, dem in der Musik beizukommen ist. Der Komponist wählte gemischten Chor und Orchester, das zunächst nur begleitend auftritt. B. Marx sprach die Meinung aus, daß ein Gedicht wie „Meeresstille“ nicht komponiert werden sollte. Allerdings ist es ein Wagnis, die „Stille“ durch Musik ausdrücken zu wollen. Aber während der Stille setzt es im Menschen Erwägungen, Gefühle, Erregungen, und an solche knüpft Beethoven in meisterhafter Weise an. Die „Meeresstille“ D-dur  $\text{C}$  beginnt mit dem ausgehaltenen, also rhythmisch ruhenden Dreiklang im Orchester ganz leise. Nur dort, wo es der Text andeutet, wird einzelnes betont: „Welle“ und „fürchterlich“. Man beachte auch „in der ungeheuren Weite“. In einer Abschrift, die Beethoven selbst durchgesehen hat, und die vom Kopisten etwas willkürlich behandelt worden war, oder an der er selbst zu ändern wünschte, schrieb er: „Es regt sich zu viel, wie könnte es sonst gleich darauf heißen: reget keine Welle sich.“ Dann bei der Wiederholung der Stelle: „Gerade wie vorhin“. Dann im „Allegro vivace“ belebt sich alles auffallend (D-dur  $\frac{6}{8}$  Takt). In den Takten 82—85 hatte der Kopist die oberen Stimmen an der Textstelle: „Es säuseln die Winde“ um eine Oktave zu tief geschrieben. Beethoven setzte sie um eine Oktave höher und schrieb dazu: „O ihr Talken“. Dies ist ein Wienerischer Ausdruck für ungeschickte, einfältige Leute. Man hat auch „Talpen“ gelesen, was: Maulwürfe bedeutet. Dagegen mußte die Unterstimme in den Takten 108—111 „Es teilt sich die Welle“ um eine Oktave hinunterrücken. Beethovens Glosse dazu lautet: „o ihr luftiges Gesindel“. Die benutzte Kopie mit Beethovens Randbemerkungen war eine Zeitlang im Besitz Richard Wagners und ist in der „Allgemeinen deutschen Musikzeitung“ vom 1. Juni 1883 eingehend beschrieben. Beachtenswert sind auch die Bemerkungen von Siegfried Ochs im „Programm des Ochsschen Gesangsvereins“ (Berlin, März 1886) und E. Kastners „Wiener musikalische Zeitung“ I, S. 427f. und II, S. 67f. — Dazu auch Th.-R. III, Frimmel, „Neue Beethoveniana“,

zweite Auflage S. 339f. Eine Beethovensche Beischrift, auf Steiner bezüglich, wird uns im Abschnitt: Steiner beschäftigen.

Eine andere revidierte Abschrift, die ehemals bei O. Jahn in Bonn gewesen, enthält auf der ersten Seite folgende Bemerkung von Beethovens Hand: „♩ = 84 Melzels Metronom. NB. Bei diesem ersten Tempo hebe der Capellmeister beim Tactgeben die Hand so niedrig als möglich ♯ außer beim Forte — beim ersten Tact etwas höher, beim 2. und 3. schon nachlassend und beim 4. wieder ganz die unmerkliche Bewegung ♯ nicht mit dem mindesten Geräusch verbunden, sondern mit äußerster Stille.“ (Nach Nottebohm, „Themat. Katalog“.)

Beethovens Musik zu „Meeresstille“ und „Glückliche Fahrt“ ist 1814 und 1815 entstanden, aber erst 1823 erschienen, und zwar mit dem Titel „Meeres Stille und Glückliche Fahrt, Gedichte von J. W. von Goethe. In Musik gesetzt und dem Verfasser der Gedichte, dem unsterblichen Goethe hochachtungsvoll gewidmet von Ludwig van Beethoven 112tes Werk. Eigenthum der Verleger. Partitur — Wien bei S. A. Steiner und Comp. . . .“. Die erste Aufführung hatte am 25. Dezember 1815 stattgefunden, im Konzert zum Besten des Bürgerspitals.

„Meeresstille“ und „Glückliche Fahrt“ ist für die Beurteilung des Beethovenschen Schaffens von Wichtigkeit, besonders in bezug auf psychologischen Ausdruck. Die Begabung des Meisters dafür kommt gerade in diesem Werk am stärksten zum Ausdruck. Deshalb hob ich dieses Werk aus der Reihe der Kantaten besonders hervor.

**Meisl**, Karl (geb. Laibach 1775, gest. zu Wien 1853), dramatischer Volksdichter, ehemals beliebt, heute vergessen. Er schuf u. a. „Die Weihe des Hauses“, zu der Beethoven 1822 die Ouvertüre schrieb. Anlaß dazu war die Eröffnung des Josefstädter Theaters am 3. Oktober 1822. Sie erschien als Op. 124 und wurde dem Fürsten Nikolaus von Galizin gewidmet (vgl. den Artikel Meisl in C. v. Wurzbachs „Biogr. Lexikon“, sowie Otto Rommel in der deutsch-österreich. Klassikerbibliothek, Wien, Teschen, Leipzig bei Prohaska. Thayer, „Chronol. Verz.“, Nottebohm, „Themat. Katalog“. Siehe auch bei: Hensler).

**Meißl** (auch Meisl), Wiener Großhandlungshaus, das mit der Firma Peters in Leipzig sowie mit Beethoven in Wien bekannt war. Ein Brief an die Firma Meißl, dessen Erstdruck sich findet in Frimmel, „Beethovenforschung“ IV. Heft, S. 102, mahnt zur Eile mit einer Paketsendung an Peters nach Leipzig, die durch Meißls besorgt werden sollte. Dieses Schreiben befand sich noch 1913 bei Herrn Oberinspektor der Südbahn Jos. Kraus und gelangte seither ins Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien. Meißls (Firma: Gebrüder Meißl) hatten ihre Schreibstube in der Rauhensteingasse. Zwei Häuser ge-

hörten ihnen, die den heutigen Nummern 5 und 7 entsprechen. (Siehe auch bei: Peters und überdies Max Unger in: „Neue Zeitschrift für Musik“ vom Juli 1914.)

**Meißner** Aug. Gottlieb (geb. Bautzen in der Oberlausitz 1753, gest. Fulda 1807), kam mit Beethoven nur in briefliche Verbindung in der Angelegenheit eines Operntextes (siehe bei: Macco und: Opernpläne).

**Melk** (auch Mölk). Weltberühmte Benediktinerabtei, die gerade zu Beethovens Zeit während der Franzoseneinfälle von besonderer geschichtlicher Bedeutung war. Für Beethovens Neffen Karl kam das Konvikt im Melker Stift 1817 als Erziehungsort in Frage, um den Knaben dem Einfluß seiner Mutter zu entziehen. So schreibt Beethoven an Del Rio (Kastner Nr. 697 S. 651). Doch wurde anders verfügt, und weder der Neffe noch der Onkel sind persönlich in dieser Angelegenheit nach Melk gekommen. Beethoven muß übrigens den Ort berührt haben auf seinen Fahrten von Linz nach Wien.

**Mergentheim**, die geschichtlich bemerkenswerte Stadt im Tauberggrund des württembergischen Jagstkreises. Dort befand sich eine Ballei des deutschen Ritterordens, und durch Jahrhunderte war es der Sitz des Hochmeisters (1527—1809). Für Beethoven ist Mergentheim von großer Bedeutung. War es doch dort, daß er bei Gelegenheit einer Reise des Kurfürsten Max Friedrich zu einem Ordenskapitel im Jahre 1791 unter den auserwählten besten Bonner Musikern war, welche die musikalischen Genüsse der Festgäste aus allen Gauen zu leisten hatten. Die Reise der Musiker muß eines der freudigsten Erlebnisse des jungen Musikers gewesen sein mit ihren prächtigen Natureindrücken und heiteren gesellschaftlichen Episoden. Eine Liste der künstlerischen Kräfte, die auf kurfürstlichen Befehl mitgenommen wurden, findet sich in dem wertvollen Aufsatz von A. Sandberger „Zur Reise nach Mergentheim und Aschaffenburg“ („Archiv für Musikwissenschaft“ 1920 und in Sandberger, „Beethovenaufsätze“ S. 131ff.). Dort sind auch die Festlichkeiten geschildert und einige Daten über das Großkapitel des Ordens geboten. Der Kurfürst war am 5. September abends um 9 Uhr in Mergentheim angekommen. „Sämtliche Ordensmitglieder in den weißen Mänteln nahmen ihren Großmeister am Wagen in Empfang.“ Am Morgen des nächsten Tages war „Bewillkommnungs-Kompliment“. Die Tafeln am kurfürstlichen Hof waren klassenweise eingeteilt für einige Hunderte von Personen, Gästen und Angestellten. Das Großkapitel wurde durch ein feierliches Hochamt eingeleitet. Die Kapitelsitzungen fanden am Montag, Mittwoch, Freitag und Samstag statt, die Konferenzen am Dienstag und Donnerstag. Graf v. Waldstein wohnte ihnen als Geheimer Konferenz-

rat bei. Als „geheimder Referendair“ amtierte Georg Josef v. Breuning. Dieser war ein Oheim des oft genannten Steffen v. Breuning, des Freundes unseres Beethoven. Es gab täglich Konzerte und Theater oder sonstige Festlichkeiten mit Musik. Der junge Beethoven muß also ganz tüchtig in Anspruch genommen worden sein. Überdies gab es Dienst in der Kirche. Nach Sandbergers Mitteilungen dauerten die Aufführungen bis zum 22. Oktober, zwei Tage über den offiziellen Schluß der Versammlung hinaus. Der Kurfürst reiste erst am 3. November ab. Er fuhr zunächst nach Wien, wo er am 5. November eintraf.

In Mergentheim wurde Beethoven mit dem Hohenloheschen Kaplan Junker bekannt, der bald danach einen bewundernden Bericht über Beethovens Klavierspiel veröffentlichte. Dort lernte er auch Sterkels gefeiltes Spiel kennen, das er sogleich merklich auf sich wirken ließ.

(Neben der angeführten Literatur auch noch Wegeler, „Notizen“, Th.-R., L. Schiedermair, „Der junge Beethoven“, und die Abschnitte im Handbuch: Aschaffenburg, Sterkel und Junker.)

**Messen.** Beethoven war von Kindheit an mit den Gebräuchen des katholischen Gottesdienstes bekannt, in denen das Meßopfer die Grundlage bildet. Die Reihenfolge der Handlungen, die verschiedene Stimmung der Musik dazu, mußten ihm bald geläufig werden, und schon in zartem Alter wird er auf der Orgelbank bemerkt. Am kurfürstlichen Hof trat naturgemäß die Kirchenmusik stark in den Vordergrund, so daß Beethoven sicher vom besten der damaligen Kirchenkomponisten zu hören bekam schon in Bonn. In Wien, unterrichtet von Jos. Haydn, J. Schenk und Albrechtsberger, ist dann gewiß die strenge Kirchenmusik nicht vernachlässigt worden. Aus der Zeit des Unterrichts bei Albrechtsberger, also um 1794, hat sich ein Blatt mit Musik (so gut wie sicher) von Beethovens Hand in neuester Zeit gefunden, das eine Fuge zu einer Messe enthält, und zwar zu einem „Dona nobis pacem“ (aus einem Agnus dei). Eine andere Hand, wohl die G. Albrechtsbergers, merkt dazu am Rande an, daß es sich bei Doppelfugen schön ausnehme, wenn die verschiedenen Stimmen auch verschiedene Worte vernehmen lassen. Das erwähnte Blatt mit zwei vollgeschriebenen Seiten befand sich im Herbst 1925 bei V. A. Heck in Wien und soll aus F. Bischoffs Grazer Sammlung herkommen. Eine ganze Messe ist aber erst viel später entstanden. 1806 erhielt Beethoven vom Fürsten Esterhazy den Auftrag, eine Messe zu schreiben. Sie wurde im Sommer 1807 fertig und am 13. September jenes Jahres in Eisenstadt zuerst aufgeführt, wie man jetzt sieht: unverstanden und ohne eingehendes Studium. Konnte man auch damals in die Zukunft blicken und erkennen, daß diese Messe schon auf die Ergebnisse des Musikdramas

seit Richard Wagner hinweist? Die starke Abkehr vom kontrapunktischen Wesen der damaligen Messen konnte nicht unbemerkt bleiben und mußte Widerspruch erregen. Beethoven hat diesen Gegensatz bewußterweise betont und spricht in einem Brief an Breitkopf & Härtel deutlich davon, daß er, wie er glaube, „den Text behandelt habe, wie er noch wenig behandelt worden ist“. Es ist ganz beethovenschen, wenn er nicht zu Dutzenden konventioneller Messen noch eine weitere wieder konventionelle hinzugefügt, sondern Neues geboten hat.

Zunächst ist der Anfang („Kyrie“ C-dur  $\frac{3}{4}$ -Takt, Andante con moto assai vivace) ganz schlicht und einfach, doch zeigt sich, schon mit dem neunten Takt, eine buntere Färbung auch in der bescheidenen Instrumentierung. Es bringt, verglichen mit gewöhnlichen Messen, manche Überraschung in der Harmoniefolge — übrigens gewöhnliche dreiteilige Liedform —. Das „Gloria“ (wieder in C-dur  $\frac{4}{4}$ , aber tonstärker und lebhafter als der erste Satz „Allegro con brio“, sogleich mit Fortissimo anhebend, läßt Läufe in Terzen und Sexten vernehmen, stimmt aber bald eine ruhigere Weise an: „Et in terra pax, pax hominibus . . .“ J. Sittard sagt: „Beethoven faßt jedes einzelne Moment der Stimmung auf . . ., daher auch der stete Wechsel, dieses Nebeneinandersetzen kleiner Sätze und Perioden, dieses beständige Auf- und Abwogen der Stimmung. So läßt Beethoven ferner in vollen Akkorden die Worte „Laudamus te, benedicimus te“ singen, um dann plötzlich vom hellen freudigen C-dur beim „adoramus te“ ganz unvermittelt nach B-dur überzuspringen. Die Behandlung der Singstimmen ist hier eine ganz neue, für die damalige Zeit kühne, ja revolutionäre.“ Im Gloria gibt es Ansätze zu Fugen, ohne daß sich diese Form in alter Breite und Pracht zeigen würde. Für das „Credo“ wählte der Meister abermals die Anfangstonart C-dur (Allegro con brio  $\frac{3}{4}$ ), im Gegensatz zum Tonartenwechsel in älteren Messen. Auch die Abkehr vom kontrapunktischen Stil ist zu bemerken. Das Orchester hat die Führung. Die einzelnen Glaubensartikel sind jeder besonders gekennzeichnet in Melodischen und in der Instrumentierung. Doch kehren einzelne Motive oftmals wieder, z. B. das „Motiv des siegreichen, herrschenden Jesus“. Heuß hebt hervor, daß Beethovens „Absicht, die zusammenhängenden Begriffe miteinander auch in musikalischer Weise zu verbinden, unverkennbar ist“.

Im „Sanctus“ (Adagio C A-dur) kommt wieder ein Fugato vor. „Benedictus“ (F-dur  $\frac{3}{4}$ -Takt) mit der merkwürdigen enharmonischen Stelle, die auch zu einem Brief an Breitkopf & Härtel Anlaß gab (Th.-R. III, S. 317), das „Pleni sunt coeli et terra gloria tua“, das

„Osanna“, das dann auch zum Abschluß benutzt wird, sind jedes besonders charakterisiert.


Den Anfang des „Agnus dei“ (C-moll  $12/8$  poco andante) machen einige stimmunggebende Takte in Pianissimo, worauf der Chor sehr kraftvoll eintritt. Es ist wie ein Aufschrei. Das „Dona nobis pacem“ kehrt zur Tonart C-dur zurück. Endlich klingt das Kyrie noch an, womit wieder an die Einheitlichkeit erinnert wird.

Beethovens erste Messe wurde lange verkannt, und was die alten Schriften darüber bringen ist meistens etwas sauersüß gehalten, bis sich Kretschmar, Riemann, Heuß und andere die Mühe nahmen, das wunderbare Werk ohne Vorurteil durchzunehmen und zu würdigen.

Eine Kopie wurde vom Komponisten mit eigenhändigem Titel versehen: „Missa, composita e dedicata al ser. e altizz. principe Nicolo Esterházy de Galantha da Luigi van Beethoven. Aufgef. im Sept. an Mariae Namenstag.“ (Ob die Bemerkung über die Aufführung auch von Beethovens Hand ist, kann ich nicht versichern, da ich den Hinweis auf den Titel nur aus Nottebohm, „Them. Verzeichnis“, und Th.-R. III, S. 51 entnehme.) Sicher aber wissen wir, daß die Widmung an Esterhazy keine bleibende war, sondern mehrmals geschwankt hat und schließlich gestrichen blieb, um dem Namen des Fürsten Kinsky Platz zu machen. Auch von einer Dame und von Zmeskall war in der Widmungsangelegenheit die Rede (Th.-R. III, S. 43f.). Die Dame könnte nach Thayers Vermutung die Gräfin Rzewuska sein.

Erst im November 1812 erschien diese Messe bei Breitkopf & Härtel im Stich als „Messa a quattro Voci coll' accompagnamento dell'Orchestra composta da Luigi van Beethoven. Drei Hymnen für vier Singstimmen mit Begleitung des Orchesters in Musik gesetzt und S.<sup>r</sup> Durchlaucht dem Herrn Fürsten von Kinsky zugeeignet von Ludwig v. Beethoven. 86. Werk“.

Riemann wies auf eine Czernysche Andeutung hin, als sei ein Motiv

im Credo der C-Messe  eine Erinnerung

an das Suchen nach dem richtigen Dreiklang bei Dorfmusikanten, die Beethoven einmal bei Gelegenheit eines Spaziergangs mit der Gräfin Erdödy gehört hätte. Das c sei erst auf dem Umweg über h gefunden worden. Ohne auf die Sache zu schwören, sei sie wenigstens als möglich erwähnt, da Beethoven auch sonst gelegentlich Motive, die sich zufällig darbieten, für seine Arbeiten benutzte.

Im Abschnitt: Esterhazy ist davon die Rede, daß der Fürst mit dem Werk nicht zufrieden war. „Aber lieber Beethoven, was haben Sie

denn da wieder gemacht?“ soll er nach der Aufführung in Eisenstadt gefragt haben. Beethoven machte von diesem abfälligen Urteil keinen Gebrauch, als er das Werk der Firma Breitkopf & Härtel anbot. Im Gegenteil schreibt er von einer beifälligen Aufnahme. Eine psychologische Erklärung fällt schwer, da die Mitteilung von der günstigen Aufnahme in Eisenstadt doch gar sehr nach Geflunker riecht. — Beethoven hatte allerdings mit dem damals schwer verständlichen Werk ausgesprochenes Pech. Denn auch die Aufführung des Gloria und Sanctus, die als „Hymnen“ in der Akademie vom 22. Dezember 1808 gehört wurden, war mißglückt, wie Reichardt als Ohrenzeuge berichtet. Wenigstens sei das „Gloria“ gänzlich verfehlt gewesen.

Nottebohm („Beethoveniana“ I und II nach Register) weist auf einige Skizzen zur C-Messe hin, die zusammen mit Gedanken für die Pastoral-symphonie und vierte Symphonie untermengt vorgefunden werden. Da nun die vierte Symphonie 1806 komponiert ist, muß die Schaffung der Messe damals wenigstens schon begonnen haben. — Die Datierung einer Notiz über Präludien „zu meiner Messe“ wird durch Nottebohm (II, S. 353) für 1817 festgestellt. — In England wurden Teile der C-Messe und das ganze Werk schon 1816 und 1817 aufgeführt (Th.-R. III, S. 638).

(In allen Schriften über Beethovens Leben wird auch die C-Messe besprochen, mit sehr verschiedener Wertschätzung. Aus der Fülle der Bücher und Hefte hebe ich hervor: Kretschmar, „Führer durch den Konzertsaal“ II. Bd., J. Sittard, Nr. 30 der „Musikführer“ von Morin [erschieden etwa 1895 in Bechholds Verlag zu Frankfurt a. Main] und A. Heuß, Nr. 611 der Reihe „Breitkopf & Härtels Musikbücher“, kleiner Konzertführer [Breitkopf & Härtel, Leipzig 1907].)

Unmittelbar nach der Vollendung der C-Messe soll Beethoven sogleich an einer zweiten Messe gearbeitet haben. So wurde nämlich im „Journal des Luxus und der Moden“ vom Januar 1808 berichtet, und zwar in einer verspäteten Korrespondenz, die noch vor der Aufführung in Eisenstadt geschrieben ist.

1823 wurde dem Meister zum Zweck der Annäherung an den Hof eine Messekomposition vorgeschlagen durch den Grafen Dietrichstein. Weder aus jener zweiten Messe von 1807 noch aus der von Dietrichstein in Aussicht genommenen ist etwas geworden.

Dagegen hat die große Missa solennis für Erzherzog Rudolph eine allbekannte glänzende Vollendung gefunden (siehe bei: Missa solennis).

**Metronom.** Taktmesser. Nichts anderes als eine tickende Uhr ohne Zifferblatt, deren Pendel mit schwerem Gewicht durch ein leichteres



Stück nach oben verlängert ist. Auf dem oberen Stück ist eine Skala angebracht, welche die Ziffern angibt, wieviel Schläge die aufgezoogene Maschine in der Minute macht. Seit 1815 ist die Mälzelsche Maschine, wie es scheint, die meist verbreitete. Stellt man sie auf die Ziffer 60 ein, so gibt sie Sekundenschläge. Mälzel, es ist wohl besonders Joh. Nepomuk, hat mehrere Jahre an dieser Erfindung gearbeitet, die er ursprünglich „Chronometer“ nannte, aber seit 1815 als „Metronom“ in den Handel brachte. Das Gehäuse wurde pyramidenförmig gestaltet und hat für das Taktmaß keinerlei Bedeutung, so daß die Schindlersche Verwirrung von größeren und kleineren Instrumenten und angeblich langsamer und wieder schneller schlagenden Maschinen bei derselben Einstellungsziffer in sich selbst zusammenfällt. Diese Verwirrung ist längst durch Nottebohm („Beethoveniana“ I, S. 128) aufgeklärt. Beethoven hat die Entwicklung dieser Vorrichtung mit erlebt und wohl zum Teil mit angesehen. Er nahm sich lebhaft um den Apparat an und empfahl ihn (siehe bei: Mälzel). Es läßt sich annehmen, daß Mälzel dem Meister einen guten Metronom zum Geschenk gemacht hat. Beethoven benutzte ihn wiederholt und hat ihn in gutem Zustand hinterlassen. Im Nachlaßverzeichnis von 1827 war er auf 8 fl. C. M. geschätzt (vgl. Frimmel, „Beethovenstudien“ II. Bd., S. 179). Jenger erwarb den Apparat um 24 fl. C. M., überdies zwei letztgebrauchte Löffel und ein silbernes Salz- und Pfeffergefäß, alles für Frau Pachler-Koschak in Graz. Der Metronom, einer von den großen, wurde in der Familie Pachler vererbt und war noch 1920 in der Beethovenausstellung des Wiener Rathauses als Besitz des Fräuleins Ida Khünl, einer Großnichte der Frau Marie Pachler-Koschak, ausgestellt. In deren Besitz und schon bei Dr. Faust Pachler, dem Sohn Mariens, habe ich jene Reliquien fast alle vor Jahren kennen gelernt. Wie bei allen echten Metronomen aus Mälzels Werkstatt reicht die Skala von 50 bis 160, und zwar in zwei Ziffernreihen, deren eine mit 52 beginnt, während die andere von 50 bis 152 reicht. Die Höhe des Gehäuses beträgt 31 Zentimeter. Gewöhnlicher, abnehmbarer Brettchenverschluß mit Inschriften in Stanzenpressung. Oben steht: „By letters patent“, darunter die alten Wahlsprüche „Hon(n)i soit qui mal y pense“ und „Dieu et mon droit“, endlich unten „Mälzel's Metronom, London“. — In der „Neuen freien Presse“ vom 26. März 1906 habe ich auf diese Reliquie aufmerksam gemacht. Außer dem Metronom fand ich als besonders bemerkenswert noch eine Locke vom Lebenden und eine vom toten Beethoven. Von der erstgenannten Locke erhielt ich ein Büschel als Geschenk.

Die **Metronomisierung** seiner Werke hat seit der Fertigstellung des

Mälzelschen Taktmessers den Meister oft gefesselt und ist durch Nottebohm eingehend studiert worden. Schindlers Angaben („Beethoven“, 1. Aufl. S. 91 ff., 208 ff., 212 ff., 216, 241) sind zum Teil überholt oder widerlegt und betreffen vielfach den Streit mit Mälzel. Nottebohm, „Beethoveniana“ (I, S. 21 und 126 ff.) hat die Angelegenheit der Metronomisierung kritisch durchgenommen. Sogleich bei „Meeresstille“ und „Glückliche Fahrt“, welche Kantate ungefähr gleichzeitig mit dem Mälzelschen Metronom entstanden ist, gibt Beethoven für den heiklen Anfang das Tempo an mit „♩ = 84 Mälzels Metronom“. Dann versah er „fast alle in den Jahren 1817 und 1818 geschriebenen Kompositionen mit metronomischen Bezeichnungen. Doch ist Beethoven in manchen Fällen unsicher. Er ändert die Ziffern. Am 16. April 1819 schrieb er an Ries: „Hier lieber Ries die Tempos der Sonate (Op. 106): Erstes Allegro, das assai muß weg. Mälzels Metronom ♩ = 138. — Zweites Stück Scherzoso M. Metronom ♩ = 80. — 3. Stück M. Metronom ♩ = 92. Hierbei ist zu bemerken, daß der erste Tact noch muß eingeschaltet werden.



4. Stück Introduzione largo Mälzels Metronom ♩ = 76. —



5. Stück  $\frac{3}{4}$ -Tact und letztes Mälzels Metronom ♩ = 144.“ Wie wir sofort bemerken, ist beim „Scherzoso“ im  $\frac{3}{4}$ -Takt neben der ♩ der Punkt weggeblieben. Dann fehlt das Kreuz beim Eis im 6. Achtel des zweiten Taktes. Für die 9. Symphonie liegen Beethovensche Angaben über die Tempi nach Mälzels Metronom vor, die nicht alle anerkannt worden sind und zu allerlei Erörterungen Anlaß gegeben haben. Nach dem seltenen Heft „Bestimmung des musikalischen Zeitmaßes nach Mälzels Metronom“, das bei S. A. Steiner 1817 erschienen war, kann man auf die Tempi schließen, die Beethoven für die ersten acht Symphonien gewünscht hat und fürs Septett. Diese Ziffern sind in

die Gesamtausgabe (Breitkopf & Härtel) übergegangen (dazu auch „Allgemeine musikalische Zeitung“ vom 17. Dezember 1817). Es folgte noch 1823 anderes, z. B. die Metronomisierung der Streichquartette von Op. 18—95 und des Quintetts Op. 95. 1824 im Spätsommer scheint der Metronom gelitten zu haben oder verdorben worden zu sein. Am 14. September jenes Jahres (das freilich nicht ausdrücklich vermerkt ist) schreibt Beethoven aus Baden an den Neffen nach Wien: „Den Metronom könntest Du mitbringen, er ist nicht zu machen.“ Es ist dabei allerdings nicht klar, was der Metronom, der „nicht zu machen“ war, in Baden leisten sollte. Der benutzte Brief, den ich noch nicht in der Urschrift überprüfen konnte, ist bei Kalischer („Briefausgabe“ V, S. 51f.) offensichtlich mit vielen Verlesungen gedruckt. Ich vermute, daß auch die Stelle vom Metronom entstellt und dadurch unklar ist.

Bei der Metronomisierung der 7. Symphonie gab es allerlei Unsicherheit, was man aus den Gesprächen mit Schindler entnehmen mag, die von Walter Nohl im Aprilheft 1925 der „Musik“ mitgeteilt sind (S. 498 ff.) Noch mehr fragliche Ziffern gibt es in der neunten Symphonie, wobei neben den Angaben Schindlers auch die Briefe an Schott in Mainz, den ersten Verleger dieser Symphonie, in Frage kommen.

Der Meister stellte mehrmals die Angaben der Tempi in der Symphonie nach den Ziffern des Metronoms in Aussicht, einmal auch mit dem Beisatz „hohl! der Teufel allen Mechanismus“ (im Brief vom 17. August 1826). Doch dauerte es bis zum 13. Oktober, ehe die Metronomziffern wirklich nach Mainz abgingen. Vorher ist in den „Konversationsheften“ davon die Rede (hierzu Thayer-Deiters-Riemann, „Beethoven“ Bd. V, S. 394f., 1908.). Die Liste der Tempi wiederholt sich mit kleinen Abweichungen in dem Brief, den Beethoven am 18. März 1827 dem dienstfertigen Schindler zusammenzustellen aufträgt, und der an Moscheles gerichtet ist (Thayer a. a. O., S. 471f.). Seither ist die Angelegenheit wieder in Unordnung gekommen und das im Zusammenhang mit einigen Behauptungen Charles Stanfords, die 1906 in der „Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft“ (Bd. VII, S. 271) gedruckt worden und (wie ich aus der Entgegnung entnehme) in „The Times“ vom 30. Oktober 1911 wiederholt worden sind. Die Entgegnung geschah durch Edward Speyer wieder in „The Times“, und zwar in der Nummer vom 29. Oktober 1912 unter dem Titel „Beethovens ninth Symphony, Sir C. Stanford and the Trio“. Der vortrefflich unterrichtete Verfasser des Artikels weist auf einige Mißgriffe in Stanfords Angaben hin und faßt den Zusammenhang ungefähr so auf, wie er oben skizziert wurde. Dabei betont Speyer

auch den Standpunkt Beethovens dem Metronom gegenüber. Die ziffermäßige Einengung war dem Meister peinlich, und er fand auf der Mälzelschen Skala sicher nicht jedesmal gerade das Tempo vorgebildet, das sein überaus feiner Zeitsinn wünschte. Daher sein Zaudern und Schwanken, die beglaubigt sind. In bezug auf das Trio im Scherzo steht es übrigens fest, daß die ganze Note  $\circ = 116$  in den Listen nicht vorkommt, welche Beethoven an Schott und Moscheles gesendet hat. Dort steht eine halbe Note  $= 116$  und eine halbe Note mit Punkt  $= 116$ . Es gibt alte und neue Ausgaben mit der unrichtigen Angabe. Durch diese möge man sich, wie auch Stanford es wünscht, nicht irre machen lassen.

Gegen die ganze Note  $= 116$  ist man ja in Theorie und Praxis wiederholt aufgetreten, wobei ich erinnere an die Erörterungen bei G. Grove, „Beethoven and his nine Symphonys“ (1896) S. 359, und an F. Weingartner, „Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens“ (1906), S. 159.

Für die Wertbeurteilung der Metronomisierung in der IX. Symphonie zieht Speyer heran: 1. die Handschrift Beethovens in Berlin, die übrigens keine Angaben über Metronomisierung enthält, 2. das Widmungsexemplar für König Friedrich Wilhelm III., eine Abschrift, in der die Metronomziffern nicht von Beethovens Hand sind, 3. die Abschrift, die 1825 nach Mainz an Schott gesendet und nach welcher die erste Ausgabe gestochen worden ist. Die Abschrift bringt keine Metronomisierung, ebensowenig wie die erste Ausgabe. Speyer legt auch mit Recht großen Wert darauf, daß die Metronomangaben aus dem Brief vom 18. März 1827 in die Zeit schwerster Erkrankung fallen und demnach nicht von Beethovens eigener Hand und nicht von seinem eigenen Geist herkommen.

Eine bessere Richtungslinie ist uns in der Liste der Metronomziffern von 1826 geboten. Aber auch diese, um nochmals auf Speyers Gedankengang einzugehen, ist mit Vorsicht aufzunehmen, da man auf Beethovens Abneigung gegen die Metronomisierung überhaupt Rücksicht zu nehmen hat. Speyer dehnt diese Vorsicht auch auf die Metronomisierung der ersten acht Symphonien aus und kommt auch auf die Klaviersonate Op. 106 zu sprechen, die Beethoven in einem Brief an Ries im Jahre 1819 metronomisiert hat. Das Tempo des ersten Satzes mit der halben Note  $= 138$  ist in der Tat auffallend.

Eine vorsichtige Erwägung der Gründe für und gegen die Annahme der Beethovenschen Metronomisierung im allgemeinen wurde vor Jahren durch G. Nottebohm in seiner „Beethoveniana“ S. 126ff. zu-

sammengestellt, eine Arbeit, auf die auch Speyer in seinem wertvollen Artikel anspielt.

(Vgl. Frimmel, „Beethovenforschung“ Heft IV, „Notizen“ S. 1 ff., ferner „Signale für die musikalische Welt“, Leipzig April 1906, und „Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft“ Jahr VII, Heft 7.)

Eines geht aus allem mit Sicherheit hervor, daß Beethoven keineswegs mit Starrheit an einem Tempo festhielt, für das er sich einmal erklärt hatte, ganz abgesehen davon, daß er bei herannahendem Alter zu herabgestimmten Tempi eher hinneigte, als zu überhasteter Ausführung. (Dazu die Gespräche mit Schindler, „Die Musik“ April 1925 und B. Marx, „Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke“, 2. Aufl. S. 63). Wer lange Zeit selbst nach dem Metronom geübt hat, weiß diese Vorrichtung zwar zu schätzen bei Bachschen Präludien, Fugen, Inventionen, Tokkaten, bei kurzen Etüden von alten Meistern, er wird aber die Unzulänglichkeit des vorlauten Taktmessers alsbald gewahr, wenn in Sonaten und ihr entsprechenden Werken die Kantilene einen Tempowechsel bedingt, wenn die Reprisen eintreten, die Abschlüsse zur Eile drängen oder gar rezitativartige Gruppen und Kanzenzen eingestreut sind.

**Meyerbeer**, Giacomo (geb. Berlin 1791, gest. Paris 1864), eigentlich Jakob Liebmann Beer. Der berühmte Musiker. Er stammte aus reichem Hause, war früh entwickelt und wurde beizeiten musikalisch ausgebildet. Durch seine Opern ist er weltberühmt geworden. Alle Nachschlagebücher behandeln sein Schaffen mehr oder weniger ausführlich. Mit Beethoven ist er nur vorübergehend in Verbindung gekommen, als er zur Kongreßzeit in Wien war und bei der „Schlachtmusik“ im Dezember 1813 an der Donnermaschine tätig war, freilich nicht zur Zufriedenheit des Meisters, der auch auf Meyerbeers Klavierspiel nicht viel hielt, obwohl es damals höchlich gelobt wurde. Aus späterer Zeit erinnert noch die Meyerbeersche Kantate „Der Genius der Musik am Grabe Beethovens“ an eine Beziehung zum großen Meister. (Siehe den Abschnitt: Tomaschek, ferner Th.-R. II. und III. Band.)

**Mihalkovicz**, Joh. Alois. Zeitgenosse Beethovens und in dessen engem Kreise nachweisbar 1809 und 1814. Er war königlicher Statthaltereiaagent in Ofen. In Wien hatte er eine Zeitlang in demselben Büro gearbeitet wie Zmeskall. Aus einigen Briefen an Zmeskall, die in den Frühling 1809 fallen, ist zu entnehmen, daß er bei kleinen Auführungen mitwirkte, und zwar, wie Thayer mitteilt, als Cellist. „Versichern Sie sich des Mialcovitz auf allen Fall, wir brauchen ihn“, notiert der Meister auf der Kehrseite eines jener Briefe. Am 13. Februar 1814 schreibt Beethoven: „Schuppanzigh [hat] dem Michalcovics geschrie-

ben, ob's wohl der Mühe werth wäre, nach Ofen zu kommen . . ." (Brief an den Grafen Brunsvik aus Wien. Vgl. Th.-R. III, S. 133f. und 413).

**Milder**, Milder-Hauptmann, Anna Pauline (geb. 1785 zu Konstantinopel, gest. 1838 zu Berlin), die berühmte Sängerin. Der Vater, Felix Milder, war zur Zeit der Geburt Annas beim österr. Gesandten Baron Herbert als Konditor und Kaffeesieder angestellt, die Mutter war dort Kammerfrau. In Konstantinopel verstrichen Annas erste fünf Jahre, an die sich ein Aufenthalt in Bukarest anschloß. 1795 kam die Zehnjährige nach Wien, in dessen Nähe der Vater zu Hütteldorf ein Landgut erwarb. Die Begabung für Gesang und Schauspiel blieb nicht unbemerkt. Um 1802 hatte sie Gesangsunterricht bei S. Neukomm, dem Lieblingsschüler Haydns, und dieser Letztgenannte sagte von der hervorragend umfangreichen Stimme des Mädchens: „Liebes Kind, Sie haben eine Stimme wie ein Haus!“ Dies wurde herumgeredet. Die junge Dame mit der hausgroßen Stimme kam an die Bühne, anfangs mit Widerstreben, dann aber blieb sie mit Lust dabei (nach Gust. Parthey, „Jugenderinnerungen“, die von A. Chr. Kalischer in „Beethovens Frauenkreis“ I, S. 265f. benutzt sind). Das erste Auftreten der Milder geschah in Süßmayers „Spiegel von Arkadien“ am 9. April 1803. Es läßt sich vermuten, daß Beethoven die junge, lebensfrische Sängerin entweder bei Neukomm, Haydn oder spätestens bei ihrem Debüt kennen gelernt hat. Beethoven schrieb für sie die Fideliorolle. Das war im allgemeinen 1803—1805 (siehe bei: Fidelio), noch für die erste Fassung der Oper. Bei der Umgestaltung von 1814 war es die Milder, wie sie später (1836) in Aachen an Schindler die Mitteilung machte, welche die Ausscheidung der Arie in E-dur aus der Oper durchsetzte, der „unschönen, unsangbaren, ihrem Organ auch noch widerstrebenden Passagen im Adagio der Arie in E-dur“ wegen (Schindler I, S. 135f.). Mit dieser Arie wollte sie die Bühne nicht mehr betreten. „Das wirkte.“ In der großen Akademie von 1808 sollte die Milder Beethovens Szene und Arie „Ah, perfido“ singen, und Beethoven gab sich Mühe, sie fürs Konzert zu gewinnen. Im Abschnitt über die genannte Gesangsnummer ist schon angedeutet, daß sie ihres Bräutigams wegen nicht singen durfte. Beethoven hatte ihn eines Zwistes bei der Probe wegen einen „dummen Esel“ genannt, worauf das Verbot erfolgte. Als Ersatz wurde nicht ohne Schwierigkeiten Frl. Killitschky gewonnen. — Von 1808 auf 1809 hörte Reichardt die erstaunliche Stimme der Sängerin wiederholt, von welcher er immer das Beste zu berichten weiß („Vertraute Briefe“ I, S. 143). Die Stimme der Milder sei „eine der allerschönsten und größten“, die er im Leben gehört hatte. 1809 hat die Milder wiederholt vor Napoleon in Schön-

brunn gesungen. 1810 fällt ihre Vermählung mit dem Juwelier Peter Hauptmann, die für die gefeierte Sängerin zum Anlaß wurde, Napoleons Ruf an sie nach Paris abzulehnen. Eine ausgedehnte Kunstreise folgte, welche sie 1812 auch nach Berlin führte. Von ungeheueren Erfolgen weiß die zeitgenössische Literatur zu berichten. Kalischer hat sie mit Eifer durchsucht. 1814 bei der Wiederbelebung des „Fidelio“ begegnen wir der gefeierten Künstlerin wieder in Beethovens Nähe. Er soll für die zweite große Akademie im großen Redoutensaal der Sängerin ein neues Vortragsstück liefern, wie er an den Erzherzog Rudolf schreibt. Beethoven suchte einen alten Entwurf hervor und arbeitete ihn für die Milder aus. Es entstand das Terzett: „Tremate Empy tremate“, bei dem die Milder wieder glänzen konnte. Aus jener Zeit ist auch ein langer Brief Beethovens an die Milder erhalten, die darin auch als „unsere einzige Milder“ vorkommt. Ein Streiflicht auf Mälzels eigenmächtiges Vorgehen bei jener Akademie wird in diesem Brief deutlich. Die Milder sang aber nicht nur in der Akademie, sondern auch im „Fidelio“, der mit ihr in dritter Bearbeitung besseren Erfolg hatte als in den früheren Fassungen. Sie half mit zum Triumph mit dem zeitgemäßen, wenn auch schwachen Werk „Der glorreiche Augenblick“ in den Akademien vom 29. November und 2. Dezember 1814. Wie für den Meister in Wien, so waren diese durchschlagenden Erfolge für die Sängerin in Berlin maßgebend. Sie wanderte in die preußische Hauptstadt aus. Im Mai 1815 kam sie hin, und schon am 9. Juni desselben Jahres trat sie in Glucks „Armida“ auf, wieder mit größtem Erfolg. Die Fideliorolle wurde in Berlin anfangs von der Killitschky gesungen, dann aber bald von der Milder-Hauptmann. Beethoven erfuhr in Wien von ihren Berliner Erfolgen und schrieb ihr einen langen Brief, der in allen großen Briefsammlungen wiederkehrt: „Meine werthgeschätzte einzige Milder, meine liebe Freundin! Wie gern möchte ich dem Enthusiasmus der Berliner mich persönlich beifügen können, den Sie in Fidelio erregt! Tausend Dank von meiner Seite, daß Sie meinem Fidelio so treu geblieben sind.“ Es ist derselbe Brief vom 6. Januar 1816, in welchem Beethoven die Anregung gibt, De la Motte Fouqué möge ihm einen Operntext dichten, derselbe Brief, der auch den Scherz vom „Nebemann“ und „Hauptmann“ enthält: „Ich küsse Sie, drücke Sie an mein Herz! Ich der Hauptmann, der Hauptmann. — Fort mit allen übrigen falschen Hauptmännern.“ Die Stelle erinnert uns daran, daß die Verheiratung der Sängerin mit dem Juwelier kein glücklicher Schritt war. Denn die Ehe ging bald auseinander.

Die Stimme der Milder-Hauptmann scheint wirklich von ganz einziger Art gewesen zu sein, ein Phänomen. Weniger wird ihre musika-

liche Begabung gelobt. Von der Stimme sagte Zelter in seiner derben Art: „Dem Weibsbilde kommt der Ton armesdick zur Kehle heraus.“

(Die berühmte Milder fehlt in keiner Lebensbeschreibung Beethovens. Von Wichtigkeit ist als Quelle Schindler, besonders für die „Fidelio“-Aufführungen. Schon Ludwig Nohl hat ihr viele Aufmerksamkeit gewidmet. Marx, Wasielewsky, Thayer und viele andere bis herauf zu Ernest bringen dies und das. A. Chr. Kalischer behandelt ihr Leben eingehend. Vgl. „Die Musik“ I. Bd. Heft 7ff., und „Beethovens Frauenkreis“ I, S. 263ff. — K. A. Varnhagen v. Ense, „Denkwürdigkeiten des eigenen Lebens“ an mehreren Stellen. Siehe auch Landau, „Poetisches Beethovenalbum“ S. 103ff. Andere Schriften oben im Text. — Von Bildnissen der Künstlerin sind mir u. a. bekannt geworden das Blatt „nach der Natur gezeichnet von Sig. v. Perger“ aus dem Jahre 1812 und das kleine hochovale Blatt mit der Bezeichnung „D. Weiß fec.“)

**Missa solemnis.** Das vielleicht meist bedeutende und meist weihelvolle Werk Beethovens, die große Messe Op. 123, ist streng genommen eine Gelegenheitsarbeit. Allerdings steht sie hoch über dem, was man mit etwas abfälligem Nebenbegriff von Flüchtigkeit als Gelegenheitsarbeit zu bezeichnen pflegt. Denn sie ist eine ebenso tief gefühlte wie technisch vollkommen durchgebildete Arbeit, die nicht erst durch die „Gelegenheit“ geschaffen wurde, sondern eine Art von Gefühlsausdruck, der schon lange im Meister schlummerte. Beethoven wollte ja schon längst ein religiöses Werk schreiben, Festmesse, Requiem oder geistliches Oratorium, und nun ereignete sich folgendes: Im Frühling 1819 war der Erzherzog kurz nacheinander Kardinal und Erzbischof von Olmütz geworden. Die feierliche Einsetzung war für 1820 anberaumt. In einem der Kalender, die Beethoven in jenen Jahren gelegentlich zu Notizen und tagebuchartigen Eintragungen benutzte, findet sich vermerkt: „Installation des Erzherzogs zu Olmütz am 9. März des nächsten Jahres.“ Der Kalender befindet sich in der ehemals Königl. Bibliothek zu Berlin. Beethoven dachte wohl, daß er bis dahin die Arbeit einer Messekomposition zur Huldigung für den hohen Gönner leisten könne. Von der Zeit, als er die Erwählung des Erzherzogs zum Erzbischof (diese geschah am 4. Juni 1819, am 24. April jenes Jahres war er Kardinal geworden) erfuhr, bis in den März des nächsten Jahres waren ja noch Monate zur Verfügung. Aber man weiß, wie verwickelt die Umstände waren, gegen die Beethoven anzukämpfen hatte. Am peinlichsten waren die Störungen durch die Pflichten dem Neffen gegenüber, die Beethoven einige Jahre vorher übernommen hatte. Allem Anschein nach ist die Arbeit alsbald begonnen worden, und Schindler meint gar (I, S. 269, siehe auch II,



S. 16f., 78ff., 85ff., 269f.), daß schon im Sommer 1819 das Credo begonnen und im Oktober vollendet worden sei. Nottebohm ist vorsichtiger in seinen hochwertvollen Studien über die Skizzen zur großen Messe, vermag aber eine eigentliche Widerlegung der Schindlerschen Angaben nicht beizubringen. Schindler war ja 1819 so nahe mit Beethoven befreundet, daß man ihm gerade in jenen Mitteilungen über das Credo besonderes Vertrauen entgegenbringen darf. Er besuchte den Meister in Mödling und traf ihn einmal an, als dieser gerade an der Fuge im Credo gearbeitet hatte und von dieser aufregenden Tätigkeit ganz verstört aus dem Zimmer kam (vgl. Frimmel, „Beethovenforschung“ Heft VIII, S. 157f.). Das Schaffen der Messe war für den Meister nicht nur erhebend bis zur „Erdenentrücktheit“ (Schindler), sondern auch anstrengend. Bis zur anberaumten Zeit konnte das Werk, das ihm unter der Feder ins Riesenhafte wuchs, unmöglich fertig werden. Die Inthronisation des neuen Erzbischofs geschah also ohne Messe von Beethoven, dessen höchste Freude es gewesen wäre, die Feierlichkeit musikalisch zu verschönen. „Der Tag, wo ein Hochamt von mir zu den Feierlichkeiten für I[hre] K[aiserliche] H[oheit] soll aufgeführt werden, wird für mich der schönste meines Lebens sein.“ Wie vorausgenommen sei, hat der Meister eine vollständige Aufführung der Missa solemnis nicht erlebt. — Also weder am 9., noch am 20. März 1820, auf den die Inthronisation verschoben worden war, gab es eine Beethovensche Messe. Und so war es noch fast zwei Jahre später, als sich Beethoven beim Erzherzog entschuldigen mußte, daß die Messe noch nicht überreicht sei. Fertig war sie damals wohl, aber die mühevollen Durchsicht der Abschrift nahm noch viele Zeit in Anspruch. Erst am 19. März 1823 wurde dem Erzherzog eine „schön geschriebene“ Kopie vom Meister selbst überreicht. Das handschriftliche Verzeichnis der Musikbibliothek des Erzherzogs Rudolph im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien enthält folgendes: „Missa solemnis composita et Ser[enissimo] et Em[inentissimo] Domino, Domino Rudolpho Caesareo Principi et Archiduci Austriae S. R. E. Card[inali] et Archiep[iscop]o Olomucensi summa cum veneratione dedicata. Part[itura] M[anu] S[cripta]“ und die Bemerkung: „Dieses schön geschriebene MS. ist von dem Tondichter denn 19t. März selbst übergeben worden.“

Die Urschrift ist seit einiger Zeit in der Berliner Bibliothek vereinigt, nachdem Dr. Prieger den ursprünglich fehlenden Bestandteil aus der Sammlung Artaria erworben und nach Berlin geschenkt hat.

Das Werk ist heute so allgemein bekannt, daß eine eingehende Besprechung an dieser Stelle überflüssig wäre, ganz abgesehen davon,

daß sie ganz aus dem Rahmen des Handbuches fallen würde. Aber die allmähliche Verbreitung der Messe, noch zu Lebzeiten des Meisters und wenig später, hat für dieses Buch Bedeutung. Wenige Monate nach der Überreichung der Abschrift begann Beethoven zunächst eine Vervielfältigung der Messe durch Kopien, die er an verschiedenen Stellen anbot, und zwar des Verdienens halber um je 50 Dukaten, so beim Kaiser von Rußland, beim König von Preußen, bei den Königen von Frankreich, Dänemark, Sachsen, den Großherzogen von Darmstadt, Toscana, den Fürsten Galitzin, Radziwill und endlich dem Caecilienverein in Frankfurt a. M. (Nach Schindlers „Beethoven“ und nach Kalischer in „Deutsche Revue“ 1898 S. 348.) Im ganzen waren es zehn. Esterhazy war nicht unter den Abnehmern. Der Wiener und Weimarer Hof wurden nicht eigens eingeladen, vermutlich weil man auf die Vermittlung einerseits des Erzherzogs Rudolf und andererseits Goethes rechnete. Seit dem Beginn des Jahres 1823 stand Beethoven mit dem Fürsten Nik. Galitzin in Verbindung. Im November 1822 waren die Quartette bestellt worden. Beethoven veranlaßte auch die Abnahme einer Messeabschrift, und diese gelangte am 21. Juni 1823 in Galitzins Besitz. Das Dankschreiben des Fürsten ist mit dem Datum 29. November 1823 versehen und bringt die Freude des Fürsten über das Werk zum Ausdruck, der auch von alljährlichen Aufführungen zugunsten der russischen Musikerwitwen spricht. Er hatte am 20. Oktober jenes Jahres die Partitur der Messe der Petersburger Philharmonischen Gesellschaft zum Geschenk gemacht und veranlaßte eine baldige Aufführung des Werkes. Diese Erstaufführung erfolgte am 24. März 1824. (So nach den Mitteilungen der Philharmonischen Gesellschaft von St. Petersburg in einer russischen Zeitung, die benutzt ist in der „Allgemeinen Musikzeitung“ (Berlin-Charlottenburg, Januar 1897). In anderen Quellen wird auch der 7., auch 8. April als Tag der ersten Aufführung genannt. (Dazu die Briefsammlungen schon seit Ludwig Nohls Veröffentlichung, W. Lenz V, S. 141 ff., L. Nohl, „Beethovens letzter Mäcen“, Aufsatz in der „Grazer Tagespost“ vom 27. März 1880. — „Neue Zeitschrift f. Musik“ 1870 Nr. 14, wo auch auf die erste Aufführung in Leipzig von 1845 hingewiesen wird aus Anlaß der Aufführung vom 18. März 1870 in der Thomaskirche.

Es ist allbekannt, daß in Wien zu Lebzeiten Beethovens keine vollständige Aufführung der großen Messe stattgefunden hat, sondern nur die Teilaufführung dreier Stücke: Kyrie, Credo und Agnus dei im Maikonzert von 1824. Sogar das kleine Warnsdorf in Böhmen hatte vor Wien den Vorsprung. Denn dort führte Joh. Vinc. Richter 1830

die ganze Messe auf. In Wien wurde erst 1845 unter der Leitung Gottfried Preyers das ganze Werk vorgeführt. In Preßburg hatte man schon 1835 eine vollständige Aufführung veranstaltet, und diese musikliebende Stadt war meines Wissens die erste, die liturgische Aufführungen durchgesetzt und bis in die neueste Zeit zu verzeichnen hat, mindestens bis 1910 (vgl. Joh. Batka, „Geschichte der Kirchengaufführungen [von Beethovens Missa solemnis] in Preßburg“, „Preßburger Zeitung“ 17. November 1891 und aus neuerer Zeit Richard Sternfeld, „Zur Einführung in Beethovens Missa solemnis“. Siehe auch unten bei den allgemeinen Schriften. — Zur Warnsdorfer Aufführung vgl. „Signale für die musikal. Welt“ [Leipzig, März 1884], Kastners „Musikalische Chronik“ [Wien 1886, S. 69] und neuestens „Zeitschrift für Musik“ [Leipzig 1925, Heft V, S. 280ff.]. Auch „Hamburger Fremdenblatt“ 4. März 1911, J. C. Lusztiq.) — Seit der Wiener Gesamtaufführung von 1845 sind die weiteren kaum mehr alle zu überblicken. 1892 teilte dazu das Programm viele Angaben mit, ausgenommen die Petersburger Aufführung von 1824. In neuester Zeit haben die Konzertaufführungen in der Othmarskirche zu Mödling unter Knarrs mustergültiger Leitung, ferner die Aufführungen seit 1912 in der Wiener Karmeliterkirche Aufsehen erregt (vgl. „Wiener Zeitung“ vom 29. Juni 1912 und „Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft“ XIV, Heft 9 [Juni 1913]).

Ebensowenig wie eine vollständige Aufführung ist auch die Fertigstellung der gedruckten Ausgabe noch für den todkranken Meister von Einfluß oder Belang geworden. Zwar hatte Beethoven schon am 10. März 1824 die Messe bei Schott in Mainz und gleichzeitig bei Probst in Leipzig und anderen angeboten. Schott übernahm den Stich. Aber die Herstellung dauerte lange, und erst am 8. März 1827 meldete der Mainzer Verleger dem Meister: „Von ihrer Messe sind nun die letzten Bögen in Druck gegeben und solche sind bald fertig zum Versand.“ Die geschäftliche erste Anzeige durch B. Schotts Söhne ist datiert gewesen „Mainz d. 20st. April 1825“ („Allgemeine musikalische Zeitung“, Leipzig, Mai 1825). Aber erst 1827 konnte das „Intelligenzblatt“ der Schottschen „Caecilia“ Nr. 24 mitteilen, daß die Messe nun ausgegeben wird. Es heißt dort, „Missa solemnis in D-dur von Ludwig van Beethoven Op. 123 — Partitur, ausgesetzte Stimmen und Clavierauszug — Mainz bei B. Schott's Söhnen“. Dazu die Bemerkung des Verlags „Ungefähr gleichzeitig mit dem Todestage des unvergleichlichen Tonmeisters, hat obiges Werk, ohne Zweifel sein größtes und bewunderungswürdigstes, bei uns die Presse verlassen.“

Die erste Ausgabe und alle folgenden enthalten alle Stücke: Das

Kyrie (assai sostenuto, mit Andacht D-Dur  $\text{C}$ ), das Gloria (Allegro vivace, wieder in D-Dur, also wie in der ersten Messe das Beibehalten derselben Tonart für Kyrie und Gloria), das Credo (Allegro ma non troppo,  $\frac{4}{4}$  B-Dur), das Sanctus (Adagio, mit Andacht  $\frac{2}{4}$  D-Dur), dann als ungewöhnlichen Bestandteil ein Präludium (Sostenuto ma non troppo  $\frac{3}{4}$  G-Dur), welches zum Benedictus hinüberleitet (Benedictus  $\frac{12}{8}$  G-Dur, Andante molto cantabile) endlich das Agnus dei (adagio,  $\text{C}$  D-Dur) mit seinem milden, ruhigen Abschluß. Was das Präludium zum Benedictus betrifft, ist einiges anzumerken. In manchen Kirchen ist ein Orgelspiel während der Wandlung unzulässig, in anderen gebräuchlich. Beethoven hat ein Vorspiel sogleich in die Partitur gesetzt, wodurch der liturgische Gebrauch der Messe ein wenig eingeschränkt wird. Schnerich hat auf diesen Umstand zuerst aufmerksam gemacht.

Die Widmung der Urausgabe an den Kardinal Erzbischof Erzherzog Rudolf ist wieder lateinisch und fast gleichlautend mit dem Titel der Abschrift, die der Meister dem Erzherzog überreicht hat (siehe bei Rudolf). Beethoven war sich dessen bewußt, daß unter den bisher geschaffenen Werken die Missa solemnis sein größtes und meistgelesenes war. Am 6. April 1822 schrieb er an Ries nach London: „Mein größtes Werk ist eine große Messe, die ich unlängst geschrieben habe . . .“. An Peters nach Leipzig teilt er am 5. Juni desselben Jahres mit: „Das größte Werk, welches ich bisher geschrieben, ist eine große Messe mit Chören, vier obligaten Singstimmen und großem Orchester . . .“, worauf die Honorarfrage besprochen wird. In der Einladung zur Zeichnung auf die Missa solemnis vom 23. Jänner 1823 wird sie auch das gelungenste Werk genannt, „l'oeuvre le plus accompli“ stand im französischen Einladungsbrief an den französischen Hof. Eigenhändig schrieb Beethoven über das Kyrie der Messe: „Vom Herzen! Möge es wieder zu Herzen gehen!“ Erwähnt sei auch sogleich Beethovens Nebenbemerkung zum „Dona“ im Agnus: „Dona nobis pacem. Darstellend den inneren und äußeren Frieden.“ — Auf dem Stiellerschen Bildnis ist Beethoven dargestellt, wie er die „Missa solemnis“ in der Hand hält.

Die Missa solemnis ist ungezählte Male Gegenstand von Notizen, Aufsätzen, Heften und Büchern geworden. Die Verleger Schott & Söhne brachten in der „Caecilia“ ihres Verlages 1828 sogleich vier Besprechungen des Werkes, und zwar eine von C. H. Rink, eine von Dr. Grosheim, eine von Prof. Fröhlich und noch eine von Jgn. Seyfried. Späterhin beschäftigte sich W. Lenz eingehend mit der Messe, ferner Schindler in der Beethovenbiographie, in „Beethoven und Paris“

(S. 97), endlich in seinen Streitigkeiten mit Dorn aus Anlaß der Probe in Bonn. (Dazu Hirschbachs „Musikalisch-kritisches Repertorium“ I, S. 293, 337, 372, Ludwig Nohl in mehreren Arbeiten, von denen oben einiges genannt ist, auch in „Beethoven, Liszt und Wagner“ S. 109, 113, 194. — Eingehende Besprechungen der großen Messe auch bei Marx-Behnke, Wasielewsky, Th.-R. Bd. V. — Das Schreiben, welches Beethoven als Einladung versandte, ist 1845 in einem eigenen Heft „Ludwig van Beethovens Missa solemnis Op. 123“ bei Henry & Cohen in Bonn erschienen. Zu Beethovens Schreiben nach Darmstadt vgl. Adolf Schmidt-Darmstadt in der Zeitschrift „Die Musik“ 1892. Über die Einladung des bayrischen Hofes und deren Abweisung schrieb Ad. Sandberger in „Münchener Neueste Nachrichten“ 1920, 30. Oktober im „Archiv für Musikwissenschaft“ Juli 1920 und danach in „Beethovenaufsätze“ 1923 S. 258 ff. Zur Messe noch H. Volkmann im „Dresdener Anzeiger“ 14. April 1905. In Form kleiner Monographien erschienen die Programme mehrerer Aufführungen. Über die Aufführung zu Wiesbaden 1892 schrieb Carl Lüstner im „Rheinischen Courier“ vom 10. April jenes Jahres einen gehaltvollen Bericht.

(Beachtenswert: Ed. Hanslick, „Aus dem Konzertsaal“, Alfred Schnerich, „Der Messentypus von Haydn bis Schubert“ [Wien 1892], und derselbe „Messe und Requiem seit Haydn und Mozart“ [1909], Wilh. Weber, „Beethovens Missa solemnis“ [1897], Livonius, „L. v. Beethoven“, Anhang [1902], Richard Sternfeld, „Zur Einführung in Beethovens Missa solemnis“ [Berlin], Sigfr. Ochs, „Missa solemnis“ [1916], Max Chop, „Beethovens Missa solemnis, geschichtlich und musikalisch analysiert“ [Leipzig 1921], Frimmel, „Beethoven“, 6. Aufl. S. 61–63. —

Über Emendationen von Rob. Schumann, Rich. Wagner, Hans v. Bülow schrieb Spiro in „Leßmanns allgemeiner Musikzeitung“ von 1885 [XII. Jahr N. 47].

Über Skizzen zur Messe siehe Nottebohm, „Beethoveniana“, und Frimmel, „Beethoven“ [S. 62], dort auch zur Skizze zum: *Dona nobis pacem* bei Herrn Baron Haerdtl.)

W. Altmann schrieb in den „Münchener Neuesten Nachrichten“ vom 30. Oktober 1920 über die Messe. In demselben Blatt eine Studie zur Missa solemnis von Bruno Walter. Dieselbe Nummer enthält auch ein Faksimile der ersten Seite aus der Handschrift in der preußischen Staatsbibliothek zu Berlin. — Noch einige Analekten: „Neue illustrierte Zeitung“ (Wien 1889, S. 894). — „St. Leopolds-Blatt“ 1893 Nr. 7. Schnerich, „Gedanken über eine kirchliche Aufführung von Beethovens Missa solemnis in D, Op. 123.“

(Zur Messe vgl. auch die Abschnitte: Alexander I., Anklänge an frühere Meister, Friedr. Wilhelm III., Galitzin, Gläser sen., Gottgläubigkeit, Griesinger, Kopisten.)

**Mitleid und Hilfsbereitschaft.** Sah Beethoven, daß andere Not litten, so war er gerne geneigt zu helfen, zu unterstützen. So war es, als der junge Ferdinand Ries nach Wien gekommen war, ebenso als er mit Schindler näher bekannt wurde. Ries hat uns den Brief Beethovens erhalten, der dem jüngeren Künstler eine Unterstützung von der Fürstin Mar. Josephine Hermengild Liechtenstein (vermählte Esterhazy) verschaffen sollte (Ries, „Notizen“ S. 134). Für den alten Kraft, den Lobkowitzschen Cellisten, der 1815 Stellung und Wohnung verlieren sollte, wirkte unser Meister beim Erzherzog Rudolf. Sogleich in den ersten Wiener Jahren hatte er sich hilfsbereit um den jungen Kübeck angenommen. Gottlieb Wiedebein wußte zu erzählen, daß Beethoven den Kindern von Landleuten oder einem Fuhrmann geholfen hat, einen schweren Karren oder Wagen über eine Anhöhe hinauf zu befördern. (1810. Die Geschichte von dieser Hilfe kam in mehreren Abwandlungen durch die Literatur, doch läßt sich der Kern der Sache nicht bezweifeln, da Wiedebein selbst Augenzeuge und Mithelfender war.) — Wenn bei Beethoven oft Rauheit, ja Härte getadelt wurde, so hatte diese gewöhnlich im Jähzorn ihre Veranlassung. Sie machte rasch einer weichen Gemütsstimmung Platz, die dem Beethovenschen Charakter eigen war. Die vielen Leiden, die der Meister des Neffen wegen jahrelang auf sich nahm, sind nichts anderes als fortgesetztes Mitleid mit dem vaterlosen Jungen, den er so gern vor den üblen Einflüssen der verderbten Mutter geschützt hätte. Bei Wohltätigkeitskonzerten wirkte Beethoven stets gern unentgeltlich mit, so schon um 1800 in den Konzerten der Sängerin Gherardi, dann in den Akademien zugunsten des Wiener Bürgerspitals, für Kriegerwitwen und anderes. Sein wohlthätiges Wirken für Graz, durch Sendung von Werken zur Aufführung, darf nicht unerwähnt bleiben. Auch das „arme Konzert für die Armen“ von 1812 in Karlsbad mit Polledro sei in Erinnerung gebracht. Als Grundsatz galt ihm: „Keiner meiner Freunde darf darben, so lange ich etwas hab“, wie er 1801 an den jungen Ries schrieb.

**Mittag,** August (geb. 1795 zu Kreischa bei Dresden, gest. Wien 1867). Musiker, Fagottspieler, studierte in Dresden bei Gotthelf Heindr. Kummer. Wurde in Dresden Regimentskapellmeister. Um 1820 übersiedelte er nach Wien. 1822 kommt er in Böckhs „Nachschlagebuch“ vor als „Mitglied des Orchesters der k. k. Hoftheater, Lehrer des Fagotts bei der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiser-

staates“. Als Wohnung ist angegeben: Bischofgasse Nr. 638. In die Wiener Hofkapelle trat er am 28. August 1824 ein. Er wurde in Wien mit Karl Holz bekannt, der wieder ihn mit Beethoven bekannt machte. Hans Volkmann hat sich erfolgreiche Mühe gegeben, einige Stellen des Gesprächsheftes 64 von 1825, die von Mittag handeln, aufzuklären. (Siehe H. Volkmann, „Neues über Beethoven“ S. 45ff., wo auch die Bücher von F. C. Pohl und L. v. Köchel benutzt sind.) In den erwähnten Gesprächsstellen erkundigt sich Beethoven eingehend um Verbesserungen des Fagotts, die zu jener Zeit besprochen wurden. Zunächst gibt Holz Auskunft. Dann im Frühling von 1826 besuchte Mittag selbst den Meister. Beethoven läßt guten Wein bringen, und es entwickelt sich eine gemütliche Plauderstunde, während welcher alle möglichen Personen Erwähnung finden, desgleichen die Beethovenbegeisterung in Dresden.

**Mödling.** In der Reihe der Beethovenschen Sommeraufenthalte, in welcher Baden obenan steht, kommt Mödling sogleich an die zweite Stelle. Die heutige Stadt bietet ein ganz anderes Bild als das Mödling zu Beethovens Zeit, das damals ein Markt von 280 Häusern gewesen. Das Ortsbild ist wesentlich verändert. Lange Straßenzüge durch eine neue Vorstadt (Schöffelvorstadt) und als Verbindungen mit weitab gelegenen neuen Häusergruppen müssen weggedacht werden. Die ganze Südbahnanlage mit ihren tiefreichenden Ausgrabungen nahe dem heutigen Bahnhof hat begreiflicherweise mit dem alten Aussehen nichts mehr zu schaffen. Die alte Schranne mit dem ehemals bestehenden Brunnen davor ist stark verändert, der malerische Brunnen sogar gänzlich entfernt. Noch war das Neusiedler Tor erhalten, auch wenn sonst die Befestigungen schon gefallen waren. Bei Sankt Otmar stand noch der alte Pfarrhof, der jetzt durch einen Neubau ersetzt ist, Sankt Pantaleon, der Karner mit dem barocken Zwiebeldach und die Spitalskirche sind noch ungefähr so erhalten, wie sie der Meister gesehen hat. Wesentlich verändert ist der alte Schrankenplatz und der Hauptplatz mit der Dreifaltigkeitsschule. Ganz besonders neu zu gerichtet sind Fahrstraße und Gehweg durch die Klausen zur Brühl, deren Modernisierung nicht zu übersehen ist, ganz abgesehen von der elektrischen Bahn. Hinwegzudenken ist aus dem Ortsbild auch außer dem großen Aquädukt alles, was mit Fabrikanlagen zusammenhängt. Nur in der Umgebung sah man rauchende Ziegelöfen altertümlicher Form. Die Veniersche „k. k. priv. orient. Druckwarenfabrik“ war, wie mir Herr Baurat Ing. Karl Klier mitteilte, eine einfache Färberei. Ich habe sie noch in den 1880er Jahren selbst gesehen als Nachbargebäude des Christhofes. Heute ist das alles ver-

schwunden mitsamt der alten Fischermühle ganz in der Nähe. Doch sind das ehemals Bindersche Haus in der Herzogsgasse, das Managhetthaus, das Hafnerhaus, der Christhof noch so weit erhalten, daß sie wichtige Anhaltspunkte für die Vorstellung ihres früheren Zustandes bieten. Und die letztgenannten Häuser sind es, die uns für Beethoven am nächsten angehen. Denn es sind die Häuser, in denen er drei Sommer zugebracht, wo er geschaffen hat, und zwar an der Missa solemnis, an der Riesensonate Op. 106, auch schon an der 9. Symphonie. Die Brühler Tänze und etliche Kleinigkeiten sind dort entstanden. Der Freundschaftskanon gehört nahe heran. Er ist 1814 in der Brühl geschrieben. Im Hafnerhaus erhielt Beethoven seinen englischen Flügel, dort wurde er von Klöber porträtiert. Im Christhof, damals Herrn Carbon und gleich darauf Herrn Speer gehörig, wohnte Beethoven einen ganzen Sommer, nachdem es ihm nicht geglückt war, das Haus selbst zu erwerben. Es gehörte zu denen, an deren Besitz er ernstlich gedacht hatte.

Beethoven mußte verhältnismäßig früh vom damaligen Markt Mödling reden gehört haben. Es läßt sich annehmen, daß dies schon 1799 gewesen ist. Ein Brief Beethovens an Amenda, ein Dokument, das sehr bald nach der Abreise Amendas im Herbst 1799 geschrieben sein muß, beginnt folgendermaßen: „Heute bekam ich eine Einladung nach Möthling aufs Land, ich habe sie angenommen und gehe noch diesen Abend auf einige Tage dahin.“ Aus dem Mißverstehen des Ortsnamens kann man schließen, daß Beethoven damals mit dem Markt noch nicht bekannt war. 1810 machte der Meister eine Visite beim Gutsbesitzer Malfatti, dem Bruder des berühmten Arztes, die ihn nach Mödling führte. Der Meister hat also seit 1799 die Mödlinger Gegend sicher mehrmals besucht, und aus manchem läßt sich schließen, daß er gelegentlich bis Gaden und Heiligenkreuz vorgedrungen ist, noch bevor er zu eigentlichen Sommeraufenthalten nach Mödling gekommen war (siehe bei: Gaden und bei: Heiligenkreuz). Übrigens war er 1815 mit den Ortsverhältnissen noch nicht sonderlich vertraut, denn er notierte sich damals „Brühl beim Lamm“. In der Brühl aber gab es weder damals noch vorher ein Gasthaus „Zum Lamm“, wohl aber ein solches in Mödling; dieses ist zwar wiederholt umgestaltet worden, hat aber bis heute ausgehalten. (Die Notiz vom Lamm findet sich in der sogenannten Fischhoffschen Handschrift. Vgl. A. Leitzmann, „Beethovens persönliche Aufzeichnungen“ S. 17.) Ein richtiger Sommeraufenthalt Beethovens in dem malerisch gelegenen Ort ist vor 1818 nicht nachweisbar. Daß er nicht schon 1817 und nicht mehr 1821 in Mödling übersommerte, ist längst zweifellos ermittelt worden,



ebenso sind die Mödlinger Sommer 1818, 1819 und 1820 schon eingehend besprochen. 1818 traf Beethoven am 19. Mai in Mödling ein, wo er eine Wohnung im Hoftrakt des alten Hafnerhauses gemietet hatte (Jakob Tuschek [Duschek] war Hafnermeister und Besitzer des Hauses. Abbildungen in meiner „Beethovenforschung“ II, Heft 8, S. 122ff. Die dilettantische Hütersche Zeichnung ist irreführend und hat aus dem stattlichen Haus einen elenden Kasten gemacht). Auch 1819 behielt Beethoven dieselbe Wohnung bei. Er traf am 12. Mai dort ein („Beethovenforschung“, a. a. O. S. 156, und Walter Nohl, „Konversationshefte“ I, S. 262). Für den Sommer 1820 ist eine andere Wohnung festgestellt. Damals wohnte er bei Speer im „Christhof“, und zwar ungefähr seit dem Mai. Der Tag der Ankunft war bisher nicht festzustellen. Das Bindersche große Haus, das in den Gesprächsheften oftmals genannt wird, war neben dem Dollschen nahe gelegenen Haus ein Gegenstand des Begehrens für den Meister, der sich damals mehrere Objekte für den Ankauf aufschrieb. Wie man sicher schließen kann, hat er auf das Speersche Haus bei der Versteigerung im Herbst 1819 bieten lassen, man weiß nicht wieviel und vermutet durch Steiner. Das Dollsche Haus wurde im Februar oder März 1820 lizitando verkauft (W. Nohl, „Konversationshefte“ I, S. 378). In einem Gesprächsheft von 1819 kommt auch vor, „Mödling Hauss zu verkaufen am Kapuzinerplatze Nr. 58“ (Walt. Nohl, „Konversationshefte“ I, S. 124). Auch ein ansehnlicher Wald bei Soos, dieses liegt in der Nähe von Baden gegen Vöslau zu, wird notiert. Wie es scheint, dachte der Meister an den Ankauf von Grund und Boden. Um jene Zeit bricht auch wieder die Naturliebe durch (a. a. O. I, S. 138). Beethoven schreibt sich auf, daß er als N[atur]jäger auf den Liechtensteinschen Bergen bleiben möchte. Mit diesen Bergen sind ohne Zweifel die Anhöhen zwischen Mödling und der Ruine Liechtenstein gemeint, denn andere Liechtensteinsche Berge kannte ja Beethoven nicht. Das Leben auf dem Lande hatte den Künstler schon längst mächtig angezogen. Im Fischhoffschen Manuskript wird als eine Art Tagebucheinschreibung von 1815 folgendes vorgefunden: „Mein Dekret hat nur im Lande zu bleiben: wie leicht ist in jedem Flecken dieses erfüllt! Mein unglückseliges Gehör plagt mich hier nicht. Ist es doch als ob jeder Baum zu mir spräche auf dem Lande: Heilig, heilig! Im Walde Entzücken! Wer kann alles ausdrücken? Schlägt alles fehl, so bleibt das Land selbst im Winter wie Gaden, untere Brühl usw. Leicht bei einem Bauern eine Wohnung gemietet, um die Zeit gewiß wohlfeil. Süße Stille des Waldes! Der Wind, der beim zweiten schönen Tag schon eintritt, kann mich nicht in Wien halten, da er mein Feind ist“ (Leitz-

mann a. a. O., S. 19). Man bemerkt übrigens, daß der Meister niemals im Wald einen Wintersturm mitgemacht hat mit Tosen und Heulen in den Lüften, Krachen brechender Äste und stürzender Bäume. Er kennt ja die, allerdings gegen Weststürme ziemlich geschützte, waldige Gegend bei Mödling nur von ruhigen Sommertagen her. Des Winters blieb er in Wien sicher im geheizten Zimmer. Man trug ihm 1819 eine Schlittenfahrt nach Mödling an. Doch lehnte er ab (W. Nohl, „Konversationshefte“ I, S. 241).

Noch seien die vielen Besuche erwähnt, die der Künstler der Reihe nach in Mödling empfangen hat. Zeitweilig kam der Neffe Karl nicht nur zu Besuch, sondern zu längerem Verweilen, bis er (am 22. Juni 1819) in Blöchlingers Erziehungshaus kam. 1818 kam Cyprian Potter zum Meister. Daß Oliva und Schindler dort waren, ist selbstverständlich. Streichers nahmen sich, wie sonst, freundlich des Meisters an. In dem großen Gesprächsheft (W. Nohl, „Konversationshefte“ I, S. 428), das u. a. auch im März 1819 benutzt wurde, liest man von Streichers Hand: „Wenn es ein wenig schönes Wetter wird, so werde ich Sie abholen, mit mir nach Mödling zu fahren, NB., wenn Sie wollen beym Binder.“ Del Rios, in alter Freundschaft und Anhänglichkeit, kamen zum Meister nach Mödling (am 17. Juni 1819). Steiner dürfte im Oktober jenes Jahres und schon früher der Carbonschen Versteigerung wegen in Mödling gewesen sein. Es scheint, daß der Bildhauer Dietrich seine erste Beethovenbüste in Mödling modelliert hat (vgl. Frimmel im ersten „Beethovenjahrbuch“ I, S. 195). Der Maler und Musiker J. W. Mähler ist ebenfalls in ähnlichem Sinne zu erwähnen. Zelters Besuch war dem Meister zugeordnet, doch konnte man sich nur auf dem Wege bei zufälligem Zusammentreffen begrüßen. Der Rat Reuter vom Wiener Polytechnikum kam einmal nach Mödling, um Beethoven zu sehen (Th.-R. V, S. 218). Mit Cramolinis, Wimmers ist der Meister in Mödling zusammengetroffen. Dann heißt es in dem oben erwähnten Gesprächsbuch (W. Nohl I, S. 315), daß der Meister (in Wien, vermutlich zu einem Picknick) bei „Frau von Dily“ geladen war, „deren Kinder Sie in Mödling immer so freundlich begrüßt haben“.

(Eingehende Mitteilungen über Beethovens Beziehungen zu Mödling in Frimmel, „Neue Beethoveniana“ (1888), dann zusammenfassend in „Beethovenforschung“ Heft V (März 1915) und Heft VIII (Oktober 1918). Weiteres in „Mödlinger deutsches Wochenblatt“ vom 18. März 1915, in der „Wiener Zeitung“ vom 19. Juni 1919 [Mitteilung des neu aufgefundenen Briefes Beethovens an J. Speer], in „Neue Musikzeitung“ vom 16. Dezember 1920. Vgl. auch Ernst Decsey, „Die Stadt der Missa solemnis“ in „Neues Wiener Tagblatt“ vom 29. Juni

1924 und die Festnummer der österr. „Illustrierten Zeitung“ vom 1. November 1925. Folgende Stellen zu Mödling bei Th.-R. sind nicht im Register verzeichnet und mögen deshalb hier zusammengestellt werden: Bd. II, S. 120; Bd. IV, S. 57, 88f., 108f., 135ff., 139, 142, 144, 175f., 201, 203, 510ff., 546.)

**Mollo**, Tranquillo. Wiener Musikverleger, der als Gehilfe bei Artaria & Co. gedient hatte und 1793 Teilhaber dieser Firma wurde. 1798 trennte er sich von dieser, um eine eigene Kunsthandlung am Hof zu errichten. Für kurze Zeit, 1801—1804, war Domenico Artaria sein Kompagnon. 1804 neuerliche Trennung der Firmen. 1832 übergab Tranquillo Mollo sein Geschäft den Verwandten Eduard und Florio. (Freundliche Mitteilungen des Herrn Oberstleutnants Franz Artaria.) — Beethoven hat in seiner frühen Wiener Zeit bei Mollo folgende Werke verlegt: Das Klaviertrio Op. 11, das 1798 der Gräfin Uhlefeld, vermählte Thun, gewidmet wurde, und die Variationen über das Mozartsche Thema: „Bei Männern, welche Liebe fühlen“, für Klavier und Cello, 1802 dem Grafen Browne gewidmet. Das Werk trägt auf dem Titel die Bezeichnung „pour le Clavecin“, doch liegt die Cellostimme bei. (Vgl. Katalog der Beethovenausstellung Wien 1920 Nr. 463.) In die Angelegenheit des Quintettstreites war Mollo durch Beethovens Einsendung an die „Wiener Zeitung“ vom 20. Oktober 1803 mit hereingezogen (vgl. den Abschnitt: Artaria).









**Molt**, Theo, Musiker aus Quebec in Nordamerika, Zeitgenosse und Verehrer Beethovens. Thayer erfuhr von Theo Molts Sohn, daß der Vater Molt 1825 den Meister in Wien besuchte und ihn bat, ein Stammbuchblättchen auszufüllen. Beethoven willfahrte der Bitte und schrieb ihm den Kanon: „Freu dich des Lebens“ mit der Aufschrift: „Zum Andenken für Herrn Theo Molt von L. v. Beethoven. Wien, am 16. December 1825“. (Nach Th.-R. V, S. 273, im Versteigerungskat. von Gilhofer & Ranschburg in Wien, Februar 1898 Nr. 45 Molts Brief. — Siehe auch bei: Canones.)

**Moscheles**, Ignaz (geb. Prag 1794, gest. zu Leipzig 1870). Begabter Musiker, vorzüglicher Klavierspieler. Lernte zunächst bei Dionys Weber in Prag. Schon als Vierzehnjähriger spielte er öffentlich ein Konzert eigener Erfindung. Später in Wien studierte er noch bei Albrechtsberger und Salieri. Seinen Unterhalt verdiente er sich als Klavierlehrer. Er gibt an (im Vorbericht seiner Ausgabe der Beethoven'schen Sonaten des Hallbergerschen Verlages), in den Jahren von 1808—1820 in Wien den Umgang mit Beethoven genossen zu haben. Dazu ist manches zu bemerken. Zwar schießt Schindler ohne Zweifel übers Ziel, wenn er in einer Fußnote seines „Beethoven“ (II,

S. 138) behauptet: „Beethoven selber stand mit Moscheles niemals in der geringsten Beziehung“, aber jedenfalls hat man die Aussage von Moscheles mit dem jahrelangen „Umgang“ vorsichtigst aufzunehmen. Denn wenige Jahre nach 1820 war Moscheles dem Meister schon stark entfremdet. Damals mußte er durch Schindler erst neuerdings beim Meister eingeführt werden. Mit einer unerschütterlichen Vorsicht in seinen Angaben können wir bei Moscheles auch nicht rechnen. Von intimen Beziehungen, etwa gar von einer Schülerschaft, die dazu berechtigen würde, die Klaviersonaten kritisch herauszugeben, kann keine Rede sein. Immerhin ist es sicher, daß Moscheles den Meister persönlich gekannt hat. Die Schindlersche Fußnote muß als arge Zerstreuung angenommen werden. Sagt er doch selbst in den zwei (gleichlautenden) letzten Ausgaben seiner „Beethovenbiographie“ folgendes: „Vor allem wird sich Moscheles der liebevollen Aufnahme erinnern, als er dem Meister die ihm dedizierte Sonate in E überreicht hat. Er wird sich auch erinnern, mit welcher Geduld und Nachsicht ihm Beethoven seinen für D. Artaria arrangierten Clavierauszug von Fidelio corrigiert und ihn [Moscheles ist gemeint] so lange aufgemuntert hat, bis er mit dieser schwierigen Arbeit ganz zufrieden gewesen.“ — Moscheles mußte darauf das Arrangement eines Stückes aus dieser Oper übernehmen, welches von Hummel bereits für Artaria arrangiert war, das aber Beethoven zerrissen hatte, nicht wissend, wer die verfehlte Arbeit gemacht. Am Schlusse jenes Stückes schrieb Moscheles, vielleicht in der Besorgnis, es werde ihm damit wie seinem Vorgänger ergehen, die Worte: Fine mit Gottes Hülfe — und Beethoven schrieb darunter: Mensch hilf dir selbst. — Eine gewisse Verehrung des Meisters durch den jungen, damals, 1814 war es, zwanzigjährigen Künstler kann übrigens nicht in Zweifel gezogen werden, obwohl Moscheles schon in seiner ersten Zeit bei Dionys Weber in Prag keine freundlichen Urteile über Beethovens Musik vernehmen konnte und später in Wien bei Salieri auch wieder ins beethovenfeindliche Lager geraten war. Ist es doch sicher, daß Moscheles als Anfänger von einer Art Beethovenfieber erfaßt war und nur durch Weber von einem vorzeitigen Studium Beethovens abgehalten wurde. So erzählt er es in unverdächtigster Weise selbst in seinem eigenen Lebenslauf. Nebenbei sei bemerkt, daß Salieri noch 1820 den jungen Moscheles wärmstens an Cherubini empfohlen hat (vgl. Liepmannssohn, „Autographenkat.“ 155 Nr. 622 von 1904). Soweit man Albrechtsberger kennt, so läßt sich auch bei diesem weiteren Lehrer des Moscheles eher eine fieberdämpfende als eine aufmunternde Einwirkung vermuten. (Siehe bei: Albrechtsberger und: Salieri.) Jedenfalls hatte Moscheles den Empfehlungen der

älteren Musiker und keineswegs der Beethovens zu verdanken, wenn er schon 1809 als Chordirektor beim Kärntnertortheater beschäftigt wurde. Da er nun 1816 auf Konzertreisen ging, nach München, Dresden, Leipzig, auch nach Paris und London, da er überdies sich in der englischen Hauptstadt niederließ, hat man Ursache, den jahrelangen „Umgang“ mit Beethoven etwas behutsam zu betrachten. In einem Gesprächsheft vom Februar und März des Jahres 1820 findet sich die Eintragung eines Unbekannten: „Moscheles hat in München sehr gefallen; im Konzert viel eingenommen. Ein Korrespondent hat es uns berichtet.“ Im April desselben Jahres findet sich folgendes: „Von dem Moscheles stand in Münchener Blättern eine unsinnige Lobrede — es ist nicht möglich, daß man dort allgemein das glaubt, was diese Beurteilung enthält — ein niedriger Kunstgeist.“ Offenbar hatte Moscheles mit der Münchener Kritik in gutem Einvernehmen gelebt. Vielleicht hat ihm auch der lange „Umgang“ mit Beethoven tüchtig weiter geholfen. 1823 zog es den jungen Künstler wieder nach Wien. Dort konzertierte er. Den Broadwoodflügel entlieh er dem Besitz Meister Beethovens, um darauf zu fantasieren. Bei Beethoven angemeldet, wird er von diesem freundlich aufgenommen. Der Klavierfabrikant Graf will den Broadwood instand setzen, da Moscheles im Konzert auch auf einem Graf zu spielen wünschte. Es scheint aber, daß ein Flügel von Leschen aufmarschierte, und daß der genannte Klavierfabrikant den Broadwood restaurierte. In den Gesprächsheften ist von dieser Angelegenheit ausführlich die Rede. Neben anderen war damals auch der junge Stein, der Bruder der Nanette Streicher, bei Beethoven zu Besuch. Stein, selbst guter Klavierspieler, urteilte abfällig über die freie Fantasie von Moscheles, die „sehr seicht“ gewesen war, „besonders einem, der Beethoven gehört hat“. Schindler äußert sich wenigstens über das Broadwoodklavier sehr lobend und sagt in diesem Sinne: „Es ist eine wahre Freude, Moscheles darauf spielen zu hören.“ „Leschen hat es ganz mit Berliner Saiten bezogen.“ Auch aus einer Eintragung des Neffen geht hervor, daß Graf die Beistellung eines eigenen Klaviers dem Konzertgeber abgeschlagen hat, und daß Moscheles die meisten Nummern auf einem Leschen gespielt hat. Die Fortsetzung des Gespräches läßt wieder Schindler zu Wort kommen, der aufschreibt, daß nach der „allgemeinen“ Stimme die Fantasie des Moscheles „gar schlecht“ gewesen sei. In der Mitte Dezembers machte Moscheles wieder einen Besuch bei Beethoven. Neuerliche Gespräche. 1826 im Herbst war Moscheles wieder in Wien, um zu konzertieren. Die Produktionen vom 21. und 24. Oktober erzielten begeisterten Beifall. Moscheles spielte auch in vielen privaten

Kreisen. Beethoven wurde diesmal nicht besucht. Mußte doch Moscheles erfahren haben, daß der Meister durch den Selbstmordversuch des Neffen schwer betroffen war und überdies vor der Abreise nach Gneixendorf stand. Bald darauf, als Moscheles schon wieder in London war, nahm er sich dort warm um den bedrängten Meister an, dem er mit anderen: Ries, Stumpff, Smart, zu einer namhaften Unterstützung verhalf. Sie wurde durch das Haus Eskeles ausgezahlt und von H. Rau überbracht. Auch nach Beethovens Ableben wirkte er für dessen Musik in London. Die spätere Lebenszeit des Künstlers, auch sein Wirken in Leipzig seit 1846, bleiben an dieser Stelle außer Betracht.

Eigentliche Spuren Beethovenschen Geistes konnten in der Musik des jüngeren Kunstbruders nicht nachgewiesen werden, doch gibt es zu denken, daß Moscheles eine Eigentümlichkeit des Beethovenschen Stakkatospiels benutzt, ohne den Meister zu nennen. Den „Studien für das Pianoforte“ Op. 70 stellte er eine beachtenswerte Einleitung voran, die unter anderem den Unterschied zwischen     und     fordert. Es ist wahrscheinlich, daß diese Unterscheidung

durch Beethoven mittelbar oder unmittelbar an Moscheles gelangt ist. Freilich konnte er sie auch aus anderen Quellen haben, da man sicher spätestens zu Beginn des 19. Jahrhunderts diese Unterscheidung kannte. (Dazu Nottebohm, „Beethoveniana“ I, S. 107ff.) — Neben den Schriften, die oben genannt sind, kommt in Betracht: A. Chr. Kalischer, „Ignaz Moscheles' Verkehr mit Beethoven“ in der Sonntagsbeilage der „Vossischen Zeitung“, Berlin 9. und 16. April, wo die Gesprächshefte in ausgiebiger Weise benutzt sind. Von weiterer Bedeutung: I. Moscheles, „The life of Beethoven“ 1841, mit vielen Zusätzen zu Schindler, dessen „Beethoven“ dem Buch zugrunde liegt. „Niederrheinische Musikzeitung“ 1854 Heft 27, abgedruckt bei Kerst, „Erinnerungen“ II, S. 205ff. „Aus Moscheles Leben. Nach Briefen und Tagebüchern herausgegeben von seiner Frau“, 2 Bände, 1872, ferner Felix Moscheles, „Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy an Ignaz und Charlotte Moscheles“ (1888). Zur Lebensgeschichte auch die „Gartenlaube“ 1870, S. 420ff. Th.-R. gehen an vielen Stellen der Beethovenbiographie auf Moscheles ein, besonders im V. Band. Der Sohn Felix war wieder Künstler, aber nicht Musiker, sondern Maler in London. Alle neuen Künstlerlexika behandeln den alten Moscheles, der ja für Klavierpädagogik von bleibender Bedeutung ist. — Unter den Bildnissen des Ignaz Moscheles ist mir der Stahlstich von Carl Mayer in Erinnerung.

**Mosel**, Ignaz Franz, später Edler v. (geb. Wien 1772, gest. ebendort 1844), Musiker und Schriftsteller, der sich lebhaft für die Gesellschaft der Musikfreunde einsetzte. Als Musiker, aber gleichwohl auf der Stufe des Dilettantismus verbleibend, vermaß er sich, an Händels Oratorien zu verbessern. Man kann sich leicht vorstellen, wie dies von Beethoven, dem Händelverehrer, aufgenommen wurde. Eine Andeutung des Mißfallens ist überliefert. Als es bekannt wurde, daß Mosel seiner Verdienste um die Musik wegen geadelt worden war (laut Dekret vom 16. Juli 1818), konnte Beethoven das Wortspiel mit der und dem Mosel nicht unterdrücken. „Die Mosel fließt trüb in den Rhein“, sagte er. Mit Mosel verkehrte Beethoven zwar, da jener doch bei den Hoftheatern mit zu reden hatte, doch mußte er längst bemerkt haben, daß Mosel kein großer Freund seiner Muse war, sondern der Gruppe des Antonio Salieri und Eybler angehörte, die eher beethovenfeindlich auftrat als förderlich wirkte — 1818 im Streit mit Palffy könnte Mosel, nach dem Konzept des Wischers zu schließen, auf Beethovens Seite gestanden haben. (Siehe bei: Palffy.) Mit Salieri war er nahe befreundet, und über diesen Künstler hat er auch ein Buch geschrieben (siehe bei: Salieri), wogegen Beethovens Kunsthöhe ihm unverständlich bleiben mußte. An Beethovens Klavierspiel vermißte er Mozarts Feinheit, und irgendwelche Beweise für ein Verständnis Beethovenscher Musik sind bei Mosel noch nicht bekannt geworden. Immerhin besuchte er ganz abgesehen von den Aufführungen der großen Orchesterwerke, die er als Wiener Musiker hören mußte, auch zum mindesten einen Quartettabend 1826. Holz notiert im Gesprächsheft: „Der Mosel war heute da“, und „Herr Hofrath v. Mosel war auch einer von denen, die das Quartett nicht verstanden.“ Als Gelehrter und Schriftsteller hatte Mosel Beethovens Beachtung gefunden, was auch aus dem einzigen erhalten gebliebenen Briefe Beethovens an Mosel erhellt. Es ist jenes Schreiben aus der Zeit, als Mälzel seinen Metronom zu verbreiten suchte, und als Beethoven für den Taktmesser noch sehr eingenommen war und zugunsten der Metronomisierung die alten Tempobenennungen aufgeben wollte. Die Überschrift „Euer Wohlgeboren!“ läßt darauf schließen, daß der Meister in keinem besonders nahen Verhältnis zu Mosel stand. Auch aus späterer Zeit, als Mosel im Februar 1821 Vizedirektor der k. k. Hoftheater und Hofrat geworden war, ist kein vertraulicher Verkehr zu melden. Daß Mosel dem Leichenbegängnis beiwohnte, hat sicher keine große Bedeutung.

(Vgl. Die Theater Wiens Bd. II, Böckhs Nachschlagebuch „Wiens lebende Schriftsteller“ S. 36 und 374. Schindler I, S. 60f.; II, S. 246f., Th.-R. II, III, IV, V nach den Registern. Ein verkleinertes Fak-

simile des Briefes an Mosel, der in alle großen Briefsammlungen aufgenommen ist, findet sich in der Beethovennummer der Zeitschrift „Moderne Welt“ S. 9. — Einige Bildnisse Mosels, ein Gemälde von Amerling, ein Aquarell von Leopold Fischer, ein Stich vom älteren Rahl und eine Lithographie von J. Kriehuber haben sich bei den Nachkommen erhalten.

**Mozart**, Wolfgang Amadeus, auch noch zahlreiche andere Vornamen führend (geb. 1756 zu Salzburg, gest. 1791 in Wien). Er braucht den Lesern des Handbuches nicht erst durch eine Lebensbeschreibung vorgestellt zu werden. Ist es doch der weltberühmte Künstler, über den Hunderte von Büchern Auskunft geben, und zwar manche in eingehender Weise. Mozarts Kunst ist, streng genommen, bis heute kaum überboten, auch nicht durch Beethoven und Schubert, die allerdings jeder für sich besondere Gipfel der Vollendung darstellen. In den großen Opern und vielleicht noch mehr in den besten Kammermusikwerken Mozarts sind schon Höhen erreicht, wie sie gerade nur bei den allerstärksten Begabungen vorkommen. Die Frühreife Mozarts ist besonders zu beachten, sogar als Gegensatz zu Beethoven, obwohl man nach eingehendem Studium der Beethovenschen Frühwerke diese heute weit höher schätzt als zur Zeit, da man noch keinen Überblick über die Arbeiten der Bonner Periode haben konnte. Ein weiterer Gegensatz ist in der Art des Schaffens gegeben. Die unerhörte Leichtigkeit des Arbeitens beim Salzburger Kind war dem Bonner versagt, der eine mehr gründliche Art hatte und oft erst in langwierigem Suchen das fand, was sich aus einem ersten Einfall machen ließ. Diese Angelegenheit ist längst erkannt durch Nottebohm, Thayer, Deiters, Riemann, Schiedermair und viele andere. Nun handelt es sich für uns hauptsächlich darum, die Beziehungen Beethovens zu Mozart zu erkennen. Die Erforschung des persönlichen Einflusses führt uns freilich auf dünnes Eis über einem tiefen Gewässer, wogegen über den musikalischen Zusammenhang viele Tatsachen von unbezweifelbarer Richtigkeit vorliegen. Einiges davon wurde im Abschnitt: „Anlehnungen an ältere Meister“ schon erwähnt. Für die Bonner Zeit Beethovens hat in neuester Zeit besonders W. Schiedermair in seinem Buch „Der junge Beethoven“ gute Beispiele der Anlehnung Beethovens an Mozart beigebracht. In der großen Mozartbiographie von Otto Jahn, von der seit 1921 die 5. Auflage vorliegt, bearbeitet von Hermann Abert (Leipzig, Breitkopf & Härtel), ist das Verhältnis Beethovens zu Mozart schon längst berücksichtigt gewesen. Auch kleinere Arbeiten über den Bonner Meister gehen in verschiedener Weise auf die Frage ein, und Kretschmars Erörterungen in mehreren seiner Ver-



öffentlichungen sind nicht zu übersehen. Als besondere Arbeiten sind zu nennen: Jalowetz, „Beethovens Jugendwerke in ihrer melodischen Beziehung zu Mozart, Haydn und Ph. Em. Bach“ in den „Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft“ Bd. XII, Hans Gál, „Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven“ in „Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich unter Leitung von Guido Adler“ Heft IV, 1916 (Leipzig, Breitkopf & Härtel). In meinem „Beethoven“ wird auf S. 16, 85 und 88 auf Mozart Rücksicht genommen.

In bezug auf Beethovens persönlichen Verkehr mit Mozart kann nur eines als sicher gelten, daß der junge Bonner überhaupt Mozart 1787 in Wien kennen gelernt hat. Es ist klar, daß er ihn aufgesucht hat. Wenn Thayers Vermutung zutrifft, so hätte Beethoven, der doch in Bonn durch die Musikaufführungen in der Karwoche festgehalten war, erst nach Ostern (Ostersonntag fiel auf den 9. April) Urlaub bekommen können. Ohne Kenntnis der Reiseart und des Tempos läßt sich nicht bestimmen, wann er in Wien eingetroffen ist, und ob er den älteren Meister noch in seiner vorletzten Wohnung in der Schulerstraße (heute 8) oder doch wohl schon in der nächsten (Tuchlauben Nr. 281) besucht hat. Während der Übersiedlung zu Anfang des Mai hat Mozart sicher keine Lektionen gegeben. Damals wird er auch schwer anzutreffen gewesen sein. Zeitgenössische Nachrichten über Beethovens Unterricht bei Mozart sind nicht erhalten. Nachrichtenersatz muß uns in diesem Falle genügen. Schindler (I, S. 14f.) sagt: „Über den kurzen Besuch, den Beethoven zur Frühlingszeit des Jahres 1787 der Kaiserstadt gemacht, schweigt Wegeler ganz, aber auch der Verfasser weiß nur wenig darüber zu sagen. Mit Bestimmtheit darf er jedoch die Wahrnehmung Beethovenscher Freunde aus früherer Zeit niederschreiben, daß sich dem Gedächtnisse des sechzehnjährigen Jünglings bei jenem Besuche nur zwei Persönlichkeiten tief und dauernd für sein ganzes Leben eingeprägt haben: Kaiser Joseph und Mozart. Die prophetischen Worte des letzteren über die Zukunft des jungen Künstlers, nachdem dieser ein von ihm aufgegebenes Motiv (es soll ein Fugenthema gewesen sein) ex tempore durchgeführt hatte: „Dieser Jüngling wird noch viel in der Welt von sich reden machen“ sind im Laufe der Zeit, auch mit Varianten oft wiederholt worden, nur blieb es ungewiß, an welchem Orte sie der König im Reiche der Tonkunst gesprochen; einige wollten wissen, es sey bei Gelegenheit geschehen, als der Kaiser den vom Churfürsten Max Franz ihm empfohlenen jungen Künstler in seinen Gemächern im Beyseyn Mozarts gehört hat.“ „... Augen- und Ohrenzeugen waren nicht mehr am

Leben“, als Schindler jenen Vorgängen nachging, und „Beethoven selber, über alle längst vergangene Dinge in der Regel schweigsam, dazu häufig noch unsicher und verworren“, hat nichts Feststehendes über die angedeuteten schwankenden Fragen hören lassen. Nicht einmal darüber hat er sich geäußert, wo er Mozarts Spiel gehört hat. Dem jungen Bonner Künstler hat Mozart nicht eigens vorgespielt, wie er es sonst oft genug beim Unterricht tat. Bei Thayer und Schiedermair sind noch andere abgeleitete Quellen herangezogen und verglichen, ohne daß damit sicherer Grund in der schwimmenden Angelegenheit erreicht worden wäre. In bezug auf das Klavierspiel Mozarts habe ich mich der Ansicht Kullaks angeschlossen, der im Vorwort zu seiner Ausgabe der Beethovenschen Klavierkonzerte meint, daß Mozart während des Wiener Aufenthaltes unseres Beethoven wohl zu hören gewesen sei, nicht aber gerade für den jungen Bonner eigens gespielt hätte. (Siehe Frimmel, „Beethoven“ und „Beethovenstudien“ Bd. II und die Schriften, die dort angeführt sind. Zu den Wohnungen Mozarts in jener Zeit vgl. Bd. II—VI der „Mitteilungen des Bundesdenkmalamtes“ [1920—1926] Heft VI. Die Stellen zu Mozart in den Gesprächsbüchern sind benutzt bei Th.-R. I, S. 215.)

Schindler teilte, wie wir gehört haben, auch mit, daß dem jungen Beethoven auch Kaiser Joseph im Gedächtnis geblieben ist. Dies läßt sich für die Zeitbestimmung der Beethovenschen Anwesenheit in Wien benutzen, ebenso wie das Todesdatum der Mutter des Künstlers die in Bonn am 17. Juli 1787 verschied. Kaiser Joseph war zwischen dem 11. April und 30. Juni verweist, und zwar bis in die Krim. Hat Beethoven den Kaiser in Wien gesehen, so muß das vor oder nach der Kaiserreise gewesen sein. Beethoven war noch vor dem Ableben seiner Mutter wieder in Bonn. Damit sind ja einige Anhaltspunkte gewonnen, an die sich Vermutungen über die Zeit des Unterrichts bei Mozart knüpfen lassen. Die Dauer und Art der Lektionen bleibt unklar. Über die hohe Verehrung, die Beethoven stets dem älteren Mozart entgegengebracht hat, gibt es keinen Zweifel. Viele Hauptwerke Mozarts mußten dem jüngeren Kunstbruder schon in Bonn bekannt werden, wie ein Ausblick auf die Bonner Musikpflege erweist. Noch spät rief Beethoven einmal, als vom verstorbenen Mozart und der „Zauberflöte“ die Rede war: „O Mozart!“ Nur der „Don Giovanni“ war ihm des Stoffes wegen nicht erfreulich. Die „Zauberflöte“ wurde von ihm höher gehalten, als „Figaros Hochzeit“. (Äußerungen gegen Baronin Born.)

(In bezug auf die Schriften über Mozart kann behauptet werden, daß sie fast ebenso zahlreich sind, wie die über Beethoven. Auf einige

Hauptwerke ist hinzuweisen, so auf die vielen Auflagen des wichtigen Buches von Otto Jahn, deren fünfte schon oben genannt ist, ferner auf Köchels „Thematisches Verzeichnis“. 1914 erschien eine „W. A. Mozart-Ikonographie“ von Ludw. Schiedermair. Einer Erwähnung ist auch das Klausersche Blatt wert, auf dem neun Mozartbildnisse zusammengestellt sind. In diesen Werken und in Riemanns „Musiklexikon“ sind überaus viele kleinere Arbeiten über Mozart genannt, die an dieser Stelle nicht alle aufgezählt werden. — Die Totenmaske von Deym ist erwähnt im Abschnitt Müller-Deym.)

**Müller**, August Eberhard (geb. 1767 zu Northeim, gest. 1817 zu Weimar), der zu seiner Zeit berühmte Musiker, hervorragend als Beherrscher des Klaviers, der Orgel und überdies der Flöte, auch als Klavierpädagoge bedeutend. Er gab 1804 eine Neubearbeitung der Löhleinschen „Pianoforteschool“ heraus, komponierte für die oben angedeuteten Instrumente. Kam 1794 an die Nikolaischule nach Leipzig, wurde 1800 bei der Thomasschule Adjunkt und 1804 Kantor, Nachfolger J. A. Hillers. Beethoven kannte ihn wohl, doch ist man nicht sicher, ob diese Bekanntschaft nur durchs gemeinsame Fach oder auch durch persönliches Zusammentreffen gegeben war. Für persönliche Bekanntschaft scheint eine Stelle in einem Beethovenschen Briefe an Breitkopf & Härtel vom 5. Juli 1806 zu sprechen. Denn Beethoven schreibt: „— auch Hrn. Kantor Müller für den ich viel Achtung habe — bitte ich mich zu empfehlen —“. Freilich steht in demselben Briefe kurz vorher „... sollte ich einmal nach Leipzig kommen...“. Wäre er schon einmal dort gewesen, so müßte man wohl erwarten, daß er statt des einfachen: Kommens doch von einem: wieder einmal Kommen gesprochen hätte. (Siehe übrigens bei: Leipzig.)

Bezüglich Müller sei angemerkt, daß später 1811 die Gelegenheit gegeben war, den nunmehr Weimarer Hofkapellmeister persönlich kennen zu lernen, der damals zur Kur in Teplitz war gleich Beethoven (vgl. Max Unger in „Neue Musikzeitung“ 1917, S. 89). — Über A. E. Müller vieles in der Goetheliteratur. Siehe auch die „Musiklexika“ und oben bei: Leipzig.

**Müller**, „Hofstatuarius“, eigentlich Deym. Josef Graf Deym von Stritzetz (geb. 1750, gest. zu Prag 27. Januar 1804). Kunstfreundlicher, musikliebender und bildhauerisch sehr begabter Adeliger, der infolge eines Zweikampfes eine Zeitlang seinen Adel verloren hatte und sich nur Hofstatuarius Müller nennen durfte. Er war mit Beethoven nahe bekannt, erhielt von diesem um 1800 auch gelegentlich Unterricht, doch war sein eigentlicher Lehrer Fr. X. Kleinheinz. Müller-Deym

war der Gründer einer merkwürdigen Kunstsammlung, die er anfangs in einem Hause am Kohlmarkt untergebracht hatte, für die er aber 1796 ein großes üppiges Gebäude zwischen Adlergasse und Bastei aufführen ließ. Es hat bis in die Zeit bestanden, als nach und nach die Bastei und das unfern gelegene Ravelain abgebrochen wurden. 1889 riß man es nieder. Ich habe noch die großen Räume betreten, die gegen 1889 teilweise von der Sammlung Gius. Bossi eingenommen wurden. Diese hatte ich für Miethke zu beschreiben. Freilich war Bossis Sammlung nicht entfernt so packend, wie es die des Grafen Jos. Deym gewesen sein muß mit ihren Gipsabgüssen, Automaten, vielen farbigen großen Figuren (darunter auch Kaiser Franz zu Pferd), mit dem Schlafzimmer der Grazien und allerlei besonderen Anziehungspunkten für Laien und Kunstverständige. Gipsabgüsse nach berühmten Antiken waren damals noch besondere Seltenheiten, und daß Deym in Italien solche Abgüsse anfertigen durfte, hatte er nur seiner adeligen Herkunft zu verdanken. (Genaueres über Müller-Deym und seine Sammlung steht in meiner Arbeit: „Ein altes Wachsfigurenkabinet“, die zuerst 1910 am 12. Februar in der „Wiener Abendpost“ und dann, erweitert, in Al. Trosts „Altwiener Kalender“ erschienen ist. Ein altes Verzeichnis der mannigfach anregenden Sammlung stand mir aus der Sammlung Dr. Aug. Heymann zur Verfügung. Mit neuen Funden zusammen gedenke ich in eingehender Weise nochmals auf die auffallende Erscheinung zurückzugreifen.) Diese Sammlung war ohne Zweifel unserem Meister bekannt, der mit dem ganzen Kreis der Verwandten und Bekannten Deyms sehr vertraut war, und man hegt die Vermutung, daß die zwei Stücke für ein mechanisches Musikwerk von Beethoven für Deyms Kunstkabinet geschrieben worden sind. (Th.-R. II, S. 210, schließt sich der Vermutung A. Kopfermanns an, die in der Zeitschrift „Die Musik“ Jahr I, Heft 12 und 13, ausgesprochen ist. Das „Sichere Adreßbuch und Kundschaftsbuch für Einheimische und Fremde ...“ von 1796 beschreibt das sogenannte Schlafgemach der Grazien bei Müller-Deym ziemlich genau. Eine Schlafende auf einem Bett, „das des Abends durch alabasterne Lampen sanft beleuchtet wurde“, bildete das Hauptstück des Gemachs, „und hinter demselben ertönt die entzückendste Musik, die für den Ort und die Vorstellung eigens komponiert wurde.“) („Vorstellung“ ist altwienerischer Gebrauch für: Darstellung.) Ganz ähnlich so war es mit einer Komposition Mozarts für Deyms Spielwerk. Die Mozartsche Arbeit war im Dezember 1790 vollendet worden. (Vgl. Otto Jahn, „W. A. Mozart“, fünfte Auflage, von Abert, Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel, ferner Köchels „Themat. Verzeichnis“ bei 608 und 616 und

„Allgem. musikal. Ztg.“ von 1799, wo mitgeteilt ist, daß Mozart Musik „für eine Spieluhr in dem vortrefflichen Müllerschen Kunstkabinet . . . gesetzt“ hat. Wir wissen schon, daß es sich hier um das Müller-Deymsche Kunstkabinett handelt. Deym war also als Besteller bekannt. Der unvergleichliche Mozart ging 1791 dahin. 1796 wurde die Kunstsammlung Deyms im neuen Gebäude wieder aufgestellt, und zwar in neuer Form. Alles, was bekannt geworden, weist darauf hin, daß sich Deym nun an Beethoven gewandt hat, um neue Dosenstücke für sein Graziengemach zu erhalten. Die Handschrift der zwei Beethovenschen Stücke, die oben erwähnt wurden, findet sich ja in dem Heft (aus Beethovens Nachlaß und dort mit Nr. 184 versehen), in welchem auch Beethovens vierhändige Variationen über „Ich denke dein“ enthalten sind, deren Widmung an die Gräfin Josephine Deym und Komtesse Therese Brunsvik nicht anzuzweifeln ist. (1805 im Kunst- und Industrie-Comptoir erschienen, Nottebohm, „Themat. Katalog“ S. 146. Text von Goethe. Titel der alten Ausgabe: „Lied mit Veränderungen zu vier Händen, geschrieben im Jahre 1800 in das Stammbuch der Gräfinnen Josephine Deym und Therese Brunsvik und beyden zugeeignet von Ludwig van Beethoven.“ Thayer, „Chronol. Verz.“ Nr. 77, S. 38, mit Hinweis auf einen Brief an Hoffmeister.) Wir erinnern uns an den Zusammenhang des Grafen Deym mit Brunsviks. Die Komtessen Therese und Josephine waren 1799 von ihrer Mutter, der Gräfin Anna Elisabeth, nach Wien gekommen, um die Welt kennen zu lernen. Zu dem ersten, das sie zu sehen bekamen, gehörte die Müllersche Kunstgalerie beim Rotenturm. Graf Deym führte sie persönlich durch die Räume und war sogleich für Komtesse Josephine in Liebe entflammt. Von der überhasteten Verlobung und Heirat und dem kurzdauernden Familienleben danach hat A. de Hévesy berichtet (siehe bei: Brunsvik). Beethoven, den man zunächst als Lehrer gewählt hatte, war mitten im Kreise der Familie. Da starb schon im Jänner 1804 Müller-Deym, so daß also die weiteren Beziehungen Beethovens zu den Brunsviks schon mit dem zweiten Gemahl der Komtesse Josephine, dem Grafen Stackelberg, und den sonstigen angeheirateten Verwandten Deyms zusammenhängen.

(Neben den genannten Schriften noch zu beachten Ludwig Nohl, „Musikalisches Skizzenbuch“ S. 101, und desselben: „Neue Bilder“ S. 96 zur Totenmaske Mozarts vom Grafen Deym. Überdies die Genealogischen Nachschlagebücher. Bei O. Jahn-Abert II, S. 695, ist der Standort der Müller-Deymschen Sammlung unrichtig angegeben als „Platz zum Stock im Eisen“. Siehe auch Janitscheks „Reper-

torium für Kunstwissenschaft“, Jahr XV, S. 48, Egloffstein, „Karl Bertuchs Tagebuch vom Wiener Kongreß“ S. 23 und die Literatur über die „Unsterbliche Geliebte“.)

**Müller, Wilhelm Christian** (geb. zu Wasungen bei Meiningen 1752, gest. in Bremen 1831), Musiker und Schriftsteller, der 1820 Wien besuchte, dort mit Beethoven verkehrte und darüber nachträglich berichtete (vgl. „Briefe an deutsche Freunde von einer Reise durch Italien über Sachsen, Böhmen und Österreich, 1820 und 1821 geschrieben und als Skizzen zum Gemälde unserer Zeit herausgegeben“, Altona 1824, S. 130ff. Die Müllerschen Mitteilungen wurden zunächst wieder benutzt von Ludwig Nohl in dem Buch „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen“ (S. 138ff.) und in neuester Zeit in den Büchern von Kerst und Leitzmann. Beethoven wußte schon seit 1817 um Müllers in Bremen. Darauf spielt er an, als er über die spätere Zusammenkunft mit Beethoven berichtet. Man wird nicht irgehen, wenn man ein „Geschenk, welches er von einer Bremer Bürgerin“ im Januar 1817 erhalten hat, auf die musikfreundlichen, Beethoven verehrenden Müllers in Bremen bezieht. Von Bremen war in einem Briefe an Nanette Streicher die Rede ungefähr zur selben Zeit, zu der im Tagebuch des Frl. Fanny del Rio das Geschenk von der Bremener Bürgerin vermerkt ist (vgl. Th.-R. IV, S. 483 und 539). Der Müllersche Bericht über den Besuch bei Beethoven später im Jahr 1820 enthält auch die Stelle: „Er [Beethoven] hatte uns schon vor einigen Jahren eingeladen, geradezu ihn zu besuchen.“ Dadurch wird der Zusammenhang ziemlich klar. Müllers Bericht ist am 26. Oktober 1820 geschrieben, zu der Zeit, als der Meister vom Mödlinger Landaufenthalt zurückkehrte. Vater Müller und dessen Tochter Elise, besonders die Letztgenannte, waren sehr begierig, Beethoven persönlich kennen zu lernen. Man erfuhr, daß er in Mödling wohne, und suchte dort nach ihm. Es muß in der Achsenau im Christhof gewesen sein. Man traf ihn nicht an, und die Haushälterin sagte, er sei früh spazieren gegangen, er könne am Abend, aber auch erst in drei Tagen zurückkehren. „Wir erfuhren nach einigen Tagen, daß er in die Stadt gezogen, und eilten zu ihm.“ In jenem Herbst bezog er eine Wohnung im Augustinerhaus in der Landsträsser Hauptstraße. Dort also versuchten Müllers ihn zu sprechen. Diesmal gelang es. „Er entschuldigte sich mit seinem Ausziehen“, konversierte aber über allerlei mit dem Besuch, auch über seine Berufung nach Kassel, über den Verlust des Gehörs, weist auf sein englisches Klavier hin. Dann sagte er auch in anderem Zusammenhang: „Mir entfällt manchmal ein herzliches Wort, dafür hält man mich für toll.“ Er lud uns für

übermorgen zum Kaffee ein, unterdessen er seine übereinander liegenden Möbel in Ordnung bringen wollte. Als wir aber wiederkamen, herrschte dasselbe Chaos noch auf den Zimmern.“ Die genaue Zeitbestimmung dieser Besuche ist nicht leicht, wohl auch nicht von Belang. Es will scheinen, daß Beethoven das „Übermorgen“ übersehen hatte. Denn ein undatierter Brief „Für Herrn Professor Müller“ beginnt mit einer Entschuldigung: „Sie verzeihen schon, daß ich Sie heute nicht erwarten konnte, ein Zufall, der mir höchst unangenehm ist, beraubt mich des Vergnügens, Sie zu sehen, vielleicht bleiben Sie noch einige Tage, welches ich schon von B. Streicher erfahren werde, und dann werde ich mir das Vergnügen, sie bei mir zu sehen, noch ausbitten — mein eben Einziehen ist mit daran Schuld, wo ich noch mehrere Tage zu thun habe, um in Ordnung zu kommen . . .“ Müller erwähnt in einem langen Nachruf, den er dem Meister widmete („Allgem. musikal. Zeitung“, Leipzig, Mai 1827), einen Briefwechsel mit Beethoven. Die Frage nach dem Geburtstag des Meisters war dabei zur Sprache gekommen. Müllers hatten sich nach Bonn gewendet, und dort war schon damals durch Ernst Moritz Arndt der Tauftag als der 17. Dezember 1770 urkundlich erwiesen worden („Leipziger Allgem. m. Z.“, Mai 1827). Man könnte vermuten, daß mit den Bremensern Müller eine Redensart Beethovens zusammenhinge, die uns durch J. A. Schlosser überliefert ist. Wenn Beethoven nicht recht wußte, wo das Gespräch gerade hielt, pflegte er zu sagen: „Also aus Bremen.“ Dies hing aber mit einer Anekdote zusammen, die von Benda und dem älteren Rust erzählt wurde.

**Musikalische Erziehung.** Das Handbuch verzeichnet viele Personen, die enger oder weiter mit Beethovens Erziehung zusammenhängen. Der Vater, wenn auch sonst kein Ideal eines Familienoberhauptes, nahm sich redlich um die Ausbildung Ludwigs in der Musik an. Nur hatte der väterliche Unterricht des Kleinen keine Regelmäßigkeit. Wie mit Recht schon oft genug hervorgehoben worden ist, steht die Anleitung des jungen Mozart durch dessen Vater hoch über den gelegentlich erteilten Anweisungen des kleinen Beethoven. Dieser mußte auf Geheiß des Vaters freilich fleißig üben, zunächst auf dem Klavichord, später auf dem Klavier und der Geige, aber die alten Quellen, das Fischersche Manuskript und die Mäurerschen Nachrichten, wissen nichts von einem planmäßigen Ausbilden des jungen Talents. Auch war Beethovens Vater zwar ein guter Sänger und Gesangsmeister, keineswegs aber ein hervorragender, unterrichtsgeübter Theoretiker. So suchte er denn bald nach einem Lehrer für den Knaben, zunächst im Kreise der nahen Bekannten. Der steinalte Heinrich v. d. Eeden wird als

erster Lehrer im Klavierspiel genannt. Nicht eine Note aber ist erhalten von der Musik, die damals gemacht wurde. Schon etwa gegen Ende 1779 trat Tobias Friedrich Pfeifer an van d. Eedens Stelle, vielleicht deshalb, weil Pfeifer bei Beethovens wohnte. Auch Pfeifer war kein gewiegter Musikpädagoge. Für die Unregelmäßigkeit des Unterrichts durch ihn ist eine der Mäurerschen Aufschreibungen bezeichnend: „Pfeifer war damals beim Theater unter Großmann als Tenorist angestellt, ein fertiger Klavierspieler und ausgezeichneter Oboist. Er wurde ersucht, Louis Unterricht zu geben. Dazu wurde aber keine ordentliche Zeit festgesetzt; oft wenn Pfeifer mit Beethovens Vater in einer Weinschenke bis 11 oder 12 Uhr gezecht hatte, ging er mit ihm nach Hause, wo Louis im Bette lag und schlief; der Vater rüttelte ihn ungestüm auf, weinend sammelte sich der Knabe und ging ans Klavier, wo Pfeifer bis zum frühen Morgen bei ihm sitzen blieb, da er das ungewöhnliche Talent desselben erkannte...“ Die Fischersche Handschrift weiß dann von den „Launen“ Pfeifers allerlei zu berichten, manches, das nicht zur Musik und nicht zum Unterricht gehört, jedoch auch folgendes: „Herr Director Pfeifer blies selten die Flaut, oder er mußte dann gar dringend darum gebeten werden. Wenn er aber blies und Ludwig variierte dagegen auf dem Klavier, dann hörten auf der Straße die Leute aufmerksam zu und lobten die schöne Musik... Herr Direktor Pfeifer ist auch mal im Haus krank geworden. Beethovens schafften ihm alle mögliche Hilfe und Pflege, taten ihm alles mögliche zum Gefallen, hielten sehr viel auf Pfeifer; denn er war es auch wert. Sonst in seinem Umgang mit ihm war er ein guter Mensch, wo nichts auszusetzen war...“ Da Pfeifer bei Beethovens „in Kost und Logis“ gewesen, konnte man auch wissen, daß er oft spät abends noch sich von der Magd Kaffee machen und sich Wein, Bier und Branntwein holen ließ, was ich besonders hervorhebe, da es vielleicht auf den kleinen Ludwig einen gewissen Eindruck gemacht hat. Denn Ludwig war gewiß oft bei Pfeifer, und Fischers wußten zu erzählen, daß der Junge mit Pfeifer und Rovantini „schöne Musik“ gemacht hat, bei der man „Tag und Nacht“ hätte zuhören können. Daß der Unterricht während der offenbar schweren Erkrankung Pfeifers eine Unterbrechung erlitt, ist klar. Man weiß auch nicht, ob nicht einige der Kinderkrankheiten des jungen Beethoven gerade in die Zeit der Pfeiferschen Anwesenheit in Bonn bei Beethovens fallen. Wenn die Fischerschen Aufschreibungen annehmen, daß Pfeifer Beethovens „Hauptmeister“ gewesen sei, „von dem Ludwig van Beethoven sein Ganzes erhalten habe“, so ist das sicher eine Übertreibung, die verständlich wird, wenn man beachtet, daß Fischers



nichts davon wußten, was sonst noch, namentlich in Wien, auf Beethoven fortbildend eingewirkt hat.

Nicht hoch genug ist es aber anzuschlagen, daß Klein-Ludwig in einem Hause aufwuchs, in welchem fachgemäß künstlerisch und viel musiziert wurde. Der Vater unterrichtete im Gesang, Rovantini, ein Angehöriger der Familie, war Musiker, und noch andere Freunde musikalischer Art, auch Orgelspieler, gesellten sich dazu. Oft nach-erzählt ist es, daß der Geburtstag der Mutter Beethoven musikalisch gefeiert wurde. Ludwigs Bekanntschaft mit dem Franziskanerbruder Willibald Koch, dem Minoritenpater Hanzmann und dem Münsterorganisten Zensen sei erwähnt. In der Fischerschen Handschrift heißt es u. a.: „Wie Ludwig van Beethoven von seinem Vater am Clavier gut zugenommen hatte und er bald fühlte, der Noten und des Clavierspiels Meister zu sein, erhielt er Muth, hatte er Laune, Orgelspielen zu lernen.“ Frater Willibald war mit Vater Beethoven gut bekannt und gab dem jungen Musiker mit Erlaubnis des Guardian Unterricht auf der Orgel, belehrte ihn über die kirchlichen Riten und brachte ihn so weit, „daß er ihn oft als Gehilfen brauchen konnte . . .“. Als er auch gern auf einer größeren Orgel spielen mochte, machte er den „Versuch im Minoritenkloster; er kam mit dem Organisten in Freundschaft, daß er sich fest machte, Morgens um 6 Uhr in der h. Messe die Orgel zu spielen. Der Minoritenpater Hanzmann verkehrte bei Beethovens, auch wenn Hauskonzert war. Diesen aber liebte Ludwig nicht.“ Pfeifer verließ Bonn schon zu Ostern 1780 (nach Th.-R. und Schiedermaier). 1779 war Chr. G. Neefe an den Rhein gekommen nach Bonn. Dort mußte er bald mit Beethovens bekannt werden, und bald nach dem Abschied Pfeifers dürfte auch schon der Unterricht bei Neefe begonnen haben. Der Umgang mit diesem sehr begabten Tonkünstler war für den jungen Beethoven von größerer Bedeutung als die Episode mit Pfeifer (vgl. den Abschnitt: Neefe). In die Zeit der Verbindung mit Neefe fällt die mächtige Entwicklung des Schülers und Jünglings zu einem jungen Meister. Es war die Zeit, als Beethoven mit dem „Wohltemperierten Klavier“ des alten Bach vertraute Bekanntschaft machte, als er auf K. Ph. Em. Bach hingewiesen wurde, als er der Reihe nach durch Neefe in mannigfacher Weise gefördert wurde, schon 1782, als er den Hoforganisten Neefe als Vikar vertreten durfte, als Neefe für die ersten Veröffentlichungen des jungen Musikers Sorge trug.

Von großem erzieherischen Einfluß war dann auch Beethovens Betätigung als Bratschist im kurfürstlichen Orchester, wodurch er viele große symphonische und dramatische Werke kennen lernen mußte.

Ad. Sandberger, Thayer, Riemann, Schieder mair haben vieles zur Einsicht in diesen Lebensabschnitt Beethovens beigetragen. Listen der Aufführungen sind dort geboten.

Von weiterem erzieherischem Einfluß auf Beethoven war dann die Übersiedelung nach Wien im Herbst 1792, weniger der Unterricht bei Haydn als der bei J. Schenk, J. G. Albrechtsberger und A. Salieri. Die Übungen im strengen Satz, in den verschiedenen Arten des Kontrapunktes bei Albrechtsberger (veröffentlicht zuerst durch Seyfried, in mißverständlicher Weise vermisch mit den Vorbereitungsnotizen zum Unterricht des Erzherzogs Rudolf, dann in wissenschaftlicher Weise durch Nottebohm), die weiteren Übungen in Gesangsmusik bei Salieri leiteten eine weitere mächtige Entwicklung der Tätigkeit des jungen Meisters ein, der nun schon in seiner Kunst völlig ausgereift war und eine hervorragende Eigenart gewonnen hatte. Trotzdem war er noch unablässig bis in die letzten Lebensjahre bemüht, neue musikalische Kenntnisse zu erwerben und sich über Fortschritte im Instrumentenbau und über hervorragende jüngere Talente zu unterrichten. Die neuen Fagotte fesseln ihn. Schuberts Muse wird mit Wärme aufgenommen.

(Siehe bei den genannten Musikern. Vgl. auch G. Nottebohm, „Beethovens Unterricht bei Haydn, Albrechtsberger und Salieri, nach den Originalmanuskripten dargestellt“ [Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann 1873].)

**Musikfreunde**, Gesellschaft der. Siehe bei: Gesellschaft der Musikfreunde.

**Mylich**, Gottfried Heinrich (geb. 1773, gest. 1834), Gitarrist. Kam 1798 nach Wien und wurde dort mit Beethoven bekannt. Er gehörte dem Kreise Amendas und Beethovens an. (Vgl. Ludw. Nohl, „Beethoven, Liszt und Wagner“, S. 90 ff., und die Schriften, die im Abschnitt: Amenda genannt sind.)

## N.

**Nachlaß**. Was Beethoven bei seinem Ableben hinterlassen hat, hängt naturgemäß mit seinem Leben, seiner Tätigkeit so innig zusammen, so sehr, daß im Beethovenhandbuch auch vom Nachlaß des Meisters zu sprechen ist. Aber kein ganzes Buch, wie es die Fülle des Stoffes erheischen würde, kann geboten werden, sondern nur Auszüge aus den vielen Urkunden, die von der Hinterlassenschaft und deren Schicksalen handeln. Vieles wurde in meinen „Beethovenstudien“ Bd. II, S. 171—199 mitgeteilt, schon 1906. Dann ist dasselbe von anderen

wieder entdeckt worden. Leitzmann hat zu den Verzeichnissen, die ich 1906 gegeben hatte, noch das Inventar der Bücher hinzugefügt (siehe: Bibliothek und: Lesestoff), das auch bei Ludwig Nohl in „Beethovens Brevier“ vermißt wurde. Die Urkunden befinden sich im Archiv des Wiener Landesgerichts für Zivilsachen mit der Nummer und Aufschrift „F. 2. <sup>1610</sup>  
827“, Abhandlungsakten nach Ludwig van Beethoven“.

Dazu die spätere Bemerkung: „Diese Akten sind wegen ihres historischen Interesses nicht zu skardiren — Laimegger.“

Wie alle ähnlichen Abhandlungen aus derselben Zeit, beginnt auch die Beethovensche mit dem ausgefüllten Formular der „Sperrs-Relation“. In der Rubrik „Condition“ heißt es da einfach „Musik-Compositeur“, eine Angabe, die in ihrer dünnen Kürze eine ganze Flut von Vorwürfen birgt, welche die Zeitgenossen Beethovens angehen. So weit also war der große Beethoven gestiegen, daß er als „Musik-Compositeur“ eingegraben wurde. Unfern lagen eine Menge Leute, die gar nichts geleistet hatten, als Zeitgenossen zu sein und die „Wiener Zeitung“ gelesen zu haben, mit langen Zeilen von Titeln und Würden auf den Grabsteinen, und dem Großen ist nicht einmal der Titel: Kapellmeister vergönnt worden. — Die Rubrik „Ob ein Testament vorhanden“ verweist auf Beethovens Brief an Dr. Bach und auf die Einsetzung des Neffen zum Universalerberben mit der Einschränkung vom 23. März 1827, „daß das Kapital seines Nachlasses an dessen natürlichen oder testamentarischen Erben fallen sollte“ (siehe bei: Testamente). — Die Rubrik „Nächste Verwandte“ weist auf den Bruder Johann und auf den Neffen Karl. Dieser war „19 Jahre alt Kadet bei Erzherzog Ludwig Infanterie Regiment Nr. 8 zu Iglau in Mähren“. Dann die Bemerkung: „Der für den minderjährigen Neffen gerichtlich aufgestellte Vormund ist der... Herr Hofrath v. Breuning Nr. 197 in der Alservorstadt.“ Die Rubrik „Vermögen“ verweist auf die „Inventur“.

Diese „Sperrsrelation“ ist von den damaligen Amtspersonen und überdies von Dr. Bach, Dr. Breuning und Anton Schindler unterfertigt und mit dem Datum „Wien, den 27. März 1827“ versehen.

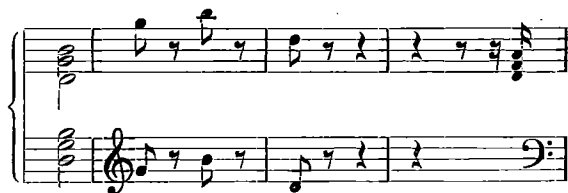
Die „gerichtliche Inventur und Schätzung“ wurde erst im Sommer vorgenommen und erhielt das Datum 16. August 1827. Die Versteigerung sollte bald danach stattfinden, doch wandte sich Dr. Bach an den Magistrat um Verschiebung der Auktion, da im August und September alle kaufkräftigen Musikfreunde auf dem Lande seien. Man verschob auf den 5. November. (Das Verzeichnis der versteigerten Gegenstände ist mitgeteilt in Frimmel, „Beethovenstudien“ II, S. 185 ff.,

überdies findet sich dort das Verzeichnis der Werke, die von Gläubigern als ihr Eigentum angesprochen wurden, was für uns nicht ohne Belang ist, da man dadurch erfährt, welche Musikalien aus fremdem Besitz noch 1827 bei Beethoven vorgefunden wurden. Von Lichnowskis waren da [Joh. Seb.] Bachs Inventionen und Präludien in Abschrift, sechs Bände von Händels Werken und eine Kantate von Reutter. Ferner aus Zmeskalls Besitz Gluck, „Iphigenie auf Tauris“, „Orpheus und Euridice“ ist abgängig. Kuffner beanspruchte den Text zu einer Kantate „1. Abteilung: Saul kehrt nach glänzenden Siegen etc.“. Vom Hoftheater wurde ein „Textbuch zum Fidelio“ zurückbegehrt, überdies ein „Textbuch zu der edelste Mann“. Aus Piringers Besitz war da „Gradus ad parnassum von Fux“. Steiner & Co. beehrten zurück: „Vollständige Partitur der 7. Symphonie A. Siegessymphonie von der Schlacht bei Vittoria, Originalpartitur. Finale der 8. Symphonie F Dur. Der heilige Augenblick, Cantate in Partitur. Ausgeschriebene Stimmen einer Cantate und Partitur für den Chordirector in zwei Pacqueten.“ Artaria & Compag. ließen folgende Sachen vermerken, „weil solche H[errn] van Beethoven geliehen worden: 6 Bände von Metastasio's Werken. Partitur des Balletts Prometheus. Rondo Primo amore für Gesang. Terzetto für 2 Oboe e Corno [anglaise]. Ouverture von Fidelio. Andante vivace mit Gesang. Sonate für Pianoforte.“ — Kapellmeister Starke beanspruchte „Kleinigkeiten für Klavier zu Starkes Klavierschule“.)

Der „Auktionskatalog“ enthält zunächst eine lange Reihe von Handschriften Beethovens, Skizzenbücher und ähnliches, schließlich auch noch den „Souffleur-part“ zum „Fidelio“, „Abschrift mit eigenhändigen Bemerkungen“ (Nr. 51). — Dann folgen größere Skizzen und Fragmente zu ungedruckten Arbeiten, Nr. 52—70, ferner „Eigenhändige Manuscripte zu gestochenen Werken und fremde Abschriften“. Nr. 148 waren „Contrapunctische Aufsätze, wahrscheinlich anderer Meister mit seinen eigenen Anmerkungen 5 Pakete“, geschätzt auf 10 fl. Sie kamen nach dem Vermerk im Exemplar des Kataloges bei Artaria um 74 fl. an Haslinger, der auch sonst in derselben Quelle oft als Käufer genannt wird. — Unter den „Musikalien verschiedener Compositeure“ kommen vor als Nr. 200 „Madrigali von Lughini“, ein Posten, der uns bis in die Bonner Zeit zurück leitet. Denn mit Lughini kann doch nur Lucheni gemeint sein. Der Name Haydn kommt mehrmals vor, dergleichen der Mozarts und Händels. Bachs „Kunst der Fuge“, die Partitur von Cherubinis „Fanisca“. Auch begegnen wir den Namen Méhul und Salieri. Unter den theoretischen Werken seien hervorgehoben Marpurgs „Abhandlung über die Fuge“ und K. Ph.

Em. Bachs Werk über Klavierspiel. Auch beim letztgenannten Buch denken wir an die Bonner Zeit und an Neefes Anleitung.

**Nägeli**, Hans Georg (geb. Wetzikon im Kanton Zürich 1773, gest. Zürich 1836). Fruchtbare Tonsetzer, dessen Name noch heute Klang hat. Sein Lied „Freut euch des Lebens . . .“ ist noch unvergessen, vieles andere nur mehr wenig beachtet. Er hat mit Beethoven in Verbindung gestanden, wenigstens brieflich jedenfalls schon 1802, als die Beethovenschen drei Sonaten Op. 31 bei ihm erschienen. Ferd. Ries („Notizen“ S. 88) erzählt ein Erlebnis, das er hatte, als die Korrektur eintraf. Beethoven war eben beim Schreiben. „Spielen Sie die Sonaten einmal durch, sagte er zu mir, wobei er am Schreibpult sitzen blieb.“ Viele Fehler, die Beethoven bemerkte, machten ihn schon ungeduldig. Ries fährt fort: „Am Ende des ersten Allegros in der Sonate in G Dur hatte aber Nägeli sogar vier Takte hinein komponiert, nämlich nach dem vierten Takte des letzten Halts:



Als ich diese spielte, sprang Beethoven wüthend auf, kam herbei gerannt und stieß mich halb vom Clavier, schreiend: Wo steht das zum Teufel? — Sein Erstaunen und seinen Zorn kann man sich kaum denken, als er es so gedruckt sah. Ich erhielt den Auftrag, ein Verzeichnis aller Fehler zu machen und die Sonaten auf der Stelle an Simrock in Bonn zu schicken, der sie nachstechen und zusetzen sollte: *Édition très correcte*. — Diese Beziehung findet sich auch heute auf dem Titelblatte. Es sind jedoch diese Tacte in einigen anderen nachgestochenen Ausgaben noch immer zu finden.“

Die Dreistigkeit Nägelis hat jedenfalls eine Zeitlang den Unwillen Beethovens wachgehalten, aber nach der Art des Meisters war er nicht unversöhnlich. Nägelis unreife Weisheit ist auch anderen gegenüber durch Änderungen ihrer Arbeiten zum Ausdruck gekommen, Komponisten gegenüber von Namen, die für Nägelis „Repertoire des Clavecinistes“ Beiträge gesendet hatten. Dieses Repertoire war eine Reihe von alten und neuen Klaviersachen, die Nägeli bald nach 1800 herauszugeben begann. 1803 wurde die Reihe im „Freimüthigen“ vom 3. Juni eingehend angekündigt. Max Unger hat sie genau durchgenommen. Auch Clementi hatte Arbeiten fürs Repertoire geschrieben.

Es fällt auf, daß auch dieser wie Beethoven keine weiteren Beiträge folgen ließ. Wenn vielleicht nicht bei Clementi, so mag bei Beethoven die willkürliche Verschlimmbesserung der G Dur-Sonate zunächst weitere Beiträge gehindert haben. Nägeli scheint späterhin wiederholt an Beethoven geschrieben zu haben, doch sind von Antworten des Meisters nur zwei auf uns gekommen. Am 3. August 1824 hatte Nägeli sich an Beethoven gewendet mit der Bitte, er möge sich um die Verbreitung der Nägelischen Gedichtsammlung annehmen. Der lange Brief, dem auch eine Huldigung in Reimen beiliegt (: „Ludwig van Beethoven“), befand sich vor Jahren bei Fräulein Malsch in Wien und ist in meinen „Beethovenstudien“ II, S. 127ff. in Gänze auch mit dem mittelmäßigen Gedicht mitgeteilt. Nägeli schreibt u. a.: „Dabey wäre mir sehr erwünscht, durch Ihre gütige Vermittlung Seine Kaiserliche Hoheit und Eminenz den Erzherzog Rudolph auf meine Subscribenten-Liste zu bekommen. . .“ Beethoven schrieb in dieser Sache schon am 23. August an den Erzherzog. Dem Schweizer Nägeli antwortete er aus Baden erst am 9. September jenes Jahres: „. . . Mein sehr werther Freund! Der Kardinal Erzherzog ist in Wien und ich [bin] meiner Gesundheit wegen hier. Erst gestern erhielt ich von ihm in einem Schreiben die Zusage, daß er mit Vergnügen subscribiere auf ihre Gedichte wegen Ihrer Verdienste, welche Sie sich um das Emporkommen der Musik erworben haben, und sechs Exemplare davon nehme. . .“. Auf früheren Briefwechsel bezieht sich die Stelle: „Ich erinnere mich, daß Sie mir auch früher geschrieben haben wegen Subscription, damals war ich sehr kränklich, welche Kränklichkeit über drei Jahre gedauert hat, nun befinde ich mich besser —“. In Nägelis Brief vom 3. August wird auch von den „Vorlesungen über Musik“ geschrieben, die der Schweizer Musikgelehrte in sechs süddeutschen Städten gehalten hatte. Sie sollten damals gedruckt werden, und Nägeli sammelte schon 1824 Anmeldungen. Er war „in der ersten Hälfte des Jahres“ in Karlsruhe, Darmstadt, Frankfurt, Mainz, Stuttgart und Tübingen gewesen, um sich öffentlich über Musik hören zu lassen. Die Vorträge erschienen denn auch in der Zeit von 1825 auf 1826 (Datum des Vorwortes: „Zürich, den 21. November 1825“) unter dem Titel „Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung des Dilettanten“ (Stuttgart und Tübingen, J. G. Cotta, 1826, 8) mit der Widmung an Erzherzog Rudolph. Nägeli schrieb in diesem Buch sehr viel Freundliches über Beethoven, den er als „Kunsthelden“ des neuen Jahrhunderts behandelt. Von diesen Dingen ist nun in Nägelis Brief vom 3. August und in Beethovens Antwort vom 9. September 1824 die Rede. Nicht zu übersehen ist es, daß Nägeli viele sehr zutreffende Bemerkungen

über Beethovens Musik anbringt und eigentlich nur gegen den „Orchesterlärm“ und gegen die Schlachtmusiken z. B. eines Winter und auch gegen Beethovens Schlachtsymphonie eifert. Davon schrieb Nägeli freilich im August 1824 noch nichts, und Beethoven behandelt ihn in seiner Antwort als seinen „Panegyriker“. Er fordert Nägeli auf, die Vorlesungen an den Erzherzog zu senden und sie ihm zu widmen. Wie wir schon vorausgenommen haben, geschah dieses tatsächlich. (Der Brief vom 9. September 1824 war ehemals bei Julian Ganz in Zürich, dann 1911 bei Max Perl in Berlin. L. Nohl, „Briefe“ Nr. 311, Kastner Nr. 1230.)

Am 17. November 1824 schrieb Beethoven dann nochmals in der Angelegenheit der Subskription auf die Vorlesungen Nägelis. Es heißt im Briefe „... den Erzherzog selbst zu erlangen ward versucht, jedoch vergeblich“. (Dieser Brief war vor Zeiten bei Üsteri in Zürich und befand sich vor kurzem bei Herrn Jos. Böhm in Müzzzuschlag.)

Noch einmal, am 21. Februar 1825, wendet sich Nägeli an den Meister, dem er die Verzögerung in der Herausgabe der Vorlesungen meldet. Dagegen will er nächster Tage die Gedichte an den Erzherzog senden (vgl. Th.-R. V, S. 138). Weitere Briefe Beethovens an Nägeli oder umgekehrt liegen zunächst nicht vor. Wohl ist es als Abschluß des Verhältnisses Beethoven zu Nägeli anzusehen, daß eine Abschrift der Missa solemnis dem Schweizer zwar angeboten, aber von ihm nicht angenommen wurde.

(Zu Nägeli ist neben mehreren Musiklexika besonders anzumerken die „Biographie von Hans Georg Nägeli“ im XXVI. „Neujahrsgeschenk an die Züricherische Jugend“ von 1838. Diese wichtige Quelle behandelt den Lebensgang und die musikpädagogische Wirksamkeit Nägelis. Das Verhältnis zu Beethoven findet sich eingehend besprochen in Frimmel, „Beethovenstudien“ II, S. 121—134, und von Max Unger im Jahrgang 65 der Zeitschrift „Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt“ Nr. 15, 16 und 17 vom Juni, Juli und August 1923. Dort findet sich auch eine genaue Lesung des Beethovenbriefes aus Böhm-schem Besitz in Müzzzuschlag. Zur Lesung dieses Briefes auch Th.-R. V, S. 138.)

**Name.** Ein Rheinländer oder gar ein Niederländer könnte niemals in Zweifel kommen, wie man: Ludwig van Beethoven auszusprechen hat, und welche Silbe zu betonen ist. Daß das niederdeutsche v fast wie f nahe dem w klingt, daß die zwei ee eine Betonung erheischen, ganz abgesehen davon, daß im Zunamen ein Wort deutschen Stammes vorliegt mit dem Bestimmungswort „Beet“, was ungefähr Kohl bedeutet, das also seine geordnete Betonung auf dem Bestimmungswort

hat. Aber in Wien und ganz Österreich herrscht ein Sprachgebrauch anderer Art, der auch Beethovens Namen verunstaltet hat. Man geht z. B. von Gmunden nach Altmünster (ü mit Hauptton), statt nach Ältnünster, man fährt von Wien nach Schönbrunn, statt nach Schönbrunn (ö betont) und so fort in langer Reihe. So wurde denn aus dem rheinischen van Béethoven in Wien ein Herr von Bethóven und dies sogar in Kreisen, in denen der Meister selbst verkehrte. Die Gräfin Erdödy reimte z. B.: „Der große Mann Beethoven / Gibt Fiat unserm Hoffen“. Erzherzog Rudolf deklamiert: „Lieber Beethóven.“ Nik. Lenau schreibt im Gedicht: Beethovens Büste „Und das große Herz Beethóvens“ und ebendort „Wenn Beethóvens Lieder klagen“. Ebenso falsch betonten die Dichter Lud. Aug. Frankl und Foglar den Namen. Mein Musiklehrer Stöckl in Wiener Neustadt betonte den Namen richtig, aber dann hörte ich doch überall die falsche Betonung, so daß ich die Gelegenheit eines Besuches bei Frau Karoline van Beethoven, der Witwe des Neffen Karl, wahrnahm, zu fragen, wie man früher in der Familie den Namen betont habe. Sie sagte: „Béethoven“ und fügte hinzu: Wozu wären denn die zwei e?“ Oft genug habe ich für die richtige Aussprache gewirkt, mündlich und schriftlich schon im Juli 1889 in Breslauer „Klavierlehrer“ 1884, S. 3f., in der Wochenschrift „Neue illustrierte Zeitung“ Nr. 43, S. 891, im Wiener „Fremdenblatt“ 7. August 1892, „Beethovenstudien in der Ausstellung“, in meiner „Beethovenbiographie“, Auflage 1—6 und in mehreren Vorträgen. Nichtsdestoweniger hörte ich erst unlängst in einem großen Wiener Musikladen noch immer von „Beethóven“ sprechen. Es ist also keineswegs überflüssig, nochmals auf die Aussprache des Namens hinzuweisen.

**Neate**, Charles (geb. 1784 zu London, gest. 1877 zu Brighton). Musiker, besonders Klavierspieler. In England bei W. Sharp und John Field ausgebildet, Mitbegründer der Philharmonic Society (1813). 1815 war er nach Wien gekommen, das ihn Beethovens wegen lebhaft anzog. Er war viel mit dem Meister zusammen, den er in seinen Arbeiten stark nachahmte. Die zeitlichen Grenzen seines Aufenthaltes in Wien und dessen Umgebung lassen sich daraus entnehmen, daß Häring (damals in Wien) an Smart nach London schreibt: „Unser Freund Neate ist hier noch nicht aufgetaucht, und es ist ganz unbekannt, wo er herumschwärmt.“ Das war um die Mitte März 1815. Neate war damals noch in München Schüler Peter Winters. Bei Beethoven in Wien wurde er durch Häring um den Anfang des Juni eingeführt. Thayer erzählt, daß der junge Engländer den Meister in seiner Wohnung (es war die in der Seilerstätte Nr. 1055 und 1056) aufsuchte und



ihm sein Anliegen vorbrachte. Beethoven konnte nun den Wißbegierigen nicht als Schüler annehmen, empfahl ihn bei Förster, aber Neate könne ihm seine Arbeiten zur Durchsicht bringen, und Beethoven werde seine Bemerkungen darüber machen. Neate sah den Meister fast täglich, auch des Sommers in Baden, wo er sich ganz in der Nähe Beethovens einmietete und viele Spaziergänge mit ihm machen konnte. Beethoven sprach gelegentlich von seinem Plan, nach England zu reisen. Neate hebt die ungewöhnliche Naturliebe Beethovens besonders hervor (Th.-R. III, S. 497, 505 ff.). Ein Band wahrer Freundschaft wurde angeknüpft, und als Neate sich am 24. Jänner 1816 vom Meister verabschiedete, schrieb er ihm zum Andenken die Canones: „Das Schweigen“ und „das Reden“, wozu er noch beifügte: „Mein lieber Engländer Landsmann gedenken sie beym Schweigen und Reden ihres aufrichtigen Freundes Ludwig van Beethoven.“ Beethoven vertraute dem jungen Freund, als dieser nach London zurückkehrte, drei Ouvertüren an, es waren die für Pest geschriebenen, also keine neuen, und noch anderes, wie z. B. die A Dur-Symphonie. Neate wollte für diese Werke und überhaupt für Beethoven in London Propaganda machen und hat, wie man aus dem häufigen Briefwechsel entnehmen kann, auch tatsächlich in tätiger Weise für den Meister noch jahrelang gewirkt. Die Ouvertüren freilich wurden abgelehnt als nicht würdig des Meisters der Symphonien, aber sonst ergaben sich genug Gelegenheiten, für den Meister einzutreten, und zwar im Verein mit Smart, Ries und anderen, so daß Beethoven bald in London ebenso berühmt oder berühmter war als in Wien. Aber mißtrauisch, wie Beethoven war, äußerte er Smart gegenüber brieflich den Verdacht, daß Neate nicht ganz gerade vorgegangen sei. Das mußte den dienstbereiten, für Beethoven begeisterten jungen Musiker empfindlich kränken, aber dieser konnte sich vollkommen rechtfertigen in einem langen Brief, der Beethoven davon unterrichtete, daß Neate unter widrigen Umständen am 2. Oktober geheiratet hatte. Dadurch sei er in seiner Gemütsverfassung so sehr beirrt gewesen, daß eine lebhaftige Tätigkeit zugunsten der Beethovenschen Werke einstweilen unterblieben sei. Diese Uneinigkeit, von Beethovens ungeduldiger und mißtrauischer Weise heraufbeschworen (ähnliches ist vom brieflichen Verkehr mit Ferd. Ries zu melden), wurde rasch wieder beigelegt. In London gab es damals viele Aufführungen Beethovenscher Werke. Begreiflicherweise erwartete der Meister davon auch den verdienten Kassenerfolg. Davon erfährt man aus dem Briefwechsel mit Neate und anderen Freunden in London, der wiederholt auf Beethovens Symphonien, den „Fidelio“ und anderes, auch auf die Quartette der späteren Zeit Bezug nimmt.

1824 hatte Neate noch einen wichtigen Auftrag der Philharmonic Society an Beethoven zu bestellen. Der Meister sollte auf Kosten jener Gesellschaft nach England kommen, um Aufführungen eigener Werke zu leiten. Er sollte eine Symphonie und ein Konzert für die Gesellschaft schreiben und das Eigentumsrecht davon behalten. Der verlockende Vorschlag wurde nicht angenommen. Die Pflichten der Vormundschaft hielten den Meister in Wien zurück.

(Zu Neate die Musiklexika einschließlich des Groveschen, Schindler II, S. 98ff. und 103, Frimmel, „Beethovenjahrbuch“, Th.-R. III, IV und V nach Register.)

**Naturliebe.** Schon die vielen Landaufenthalte Beethovens bürgen dafür, daß dem Jüngling wie dem Manne das Stadtleben eigentlich nicht zusagte, sondern von ihm nur gezwungenerweise eingehalten wurde, da doch die Stadt besonders im Winter Hauptsitz der Musikpflege ist. Denken wir nur an Döbling, Heiligenstadt, Nußdorf, Baden, Mödling mit der benachbarten Brühl, um das Bedürfnis des Meisters nach freier Natur klarzumachen. Bei Beethoven war die Naturliebe wohl noch stärker ausgeprägt als bei anderen, die sich an sonnigen Wiesen und duftigen Wäldern erfreuen. Schindler widmete dieser Seite des Beethovenschen Wesens einen eigenen Abschnitt (I, S. 151 ff.). Er knüpft zunächst an eine Stelle in Ch. Sturms „Betrachtungen“ an, die sich Beethoven abgeschrieben hatte: „Man kann die Natur mit Recht eine Schule für das Herz nennen . . . Hier werde ich Gott kennen lernen und in seiner Erkenntnis einen Vorgeschmack des Himmels finden.“ Beethoven suchte und fühlte jedenfalls etwas anderes in der freien Natur als eine Befriedigung des Bedürfnisses, im Freien Bewegung zu machen. Schindler war „unzählige Mal an der Seite des Meisters durch Feld und Flur über Berg und Thal“ gewandert und hatte dabei Gelegenheit, Beethovens Anschauungen gründlich kennen zu lernen, welche der Meister „mit größerer Lust und Ausdauer“ vorbrachte als seine Lehren beim musikalischen Unterricht. In einem Briefe an Therese Malfatti schreibt er: „Wie froh bin ich, einmal in Gebüsch, Wäldern, unter Bäumen, Kräutern, Felsen wandeln zu können. Kein Mensch kann das so lieben wie ich.“ — Durch Charles Neate ist uns vom Aufenthalt Beethovens 1815 in Baden überliefert, daß Lehrer und Schüler oft gemeinsame Spaziergänge über die Felder, auch solche ins Helenental unternahmen. Der alte Neate erzählte dies im Jänner 1861 dem Forscher Thayer. Er merkte dazu an, daß er niemals mit einem Menschen zusammengekommen, welcher sich so an der Natur erfreute und eine solche Freude an Blumen, an Wolken, kurz an allem und jedem hatte wie Beethoven. Natur war gleichsam

seine Nahrung, er schien förmlich darin zu leben. Der berühmte Geiger Joachim besaß eine Handschrift Beethovens auf Notenpapier, die aus demselben Jahr 1815 stammt und folgendermaßen lautet:

„Auf'm Kahlenberg 1815, Ende September. Allmächtiger im Walde, ich bin selig glücklich im Wald, jeder Baum spricht durch dich. O Gott, welche Herrlichkeit in einer solchen Waldgegend, in den Höhen ist Ruhe — Ruhe ihm zu dienen —.“ 1816 notierte er: „Ein Bauerngut, dann entfliehst du deinem Elend“, und ungefähr zur selben Zeit: „Opern und alles seyn lassen, nur für deine Waise schreiben — und dann eine Hütte, wo du das unglückliche Leben beschließest!“ Bald aber bemerkt der Meister, daß es mit der Waise, nämlich mit dem Neffen Karl, auf dem Lande nicht geht. Er denkt, daß ein Haus in der Vorstadt die Nähe des Landes bieten und mit den Annehmlichkeiten der Stadt verbinden würde. (Siehe A. Leitzmann, „Beethovens persönliche Aufzeichnungen“ S. 17, 25, 27 und weiteres im Abschnitt: Brühl und: Mödling). — Erst in neuester Zeit ist ein Brief von Ludwig Wilhelm Reuling an den alten Johann Christ. Heinr. Rinck bekannt geworden, ein Schreiben, das uns an dieser Stelle zu beschäftigen hat. (Reuling lebte von 1802—1879, Rinck war Altersgenosse Beethovens und lebte von 1770—1846. Reulings Brief trägt das Datum 15. Juni 1825.) Was uns in jenem Brief näher angeht, ist die Stelle: „... Kunstneuigkeiten kann ich Ihnen keine schreiben, außer das, daß Beethoven nach einer ziemlich langen Ruhezeit jetzt auf einmal wieder anfängt, viel zu komponieren, neulich hörte ich ein vielleicht [erst] drei Monate altes Quartett...“ Reuling teilt weiterhin mit, daß er Beethoven in Baden besucht hat, und daß ihm der Meister beim Weggehen den Rat gab, „nicht zu versäumen, so lange ich in Baden sey, die Wälder und Berge durchzusteigen, Aufgang und Untergang der Sonne so oft als möglich zu genießen und die unendliche Natur zu bewundern“. „Das“, fährt er mit einer eigenen Art von Begeisterung fort, „das weckt Gedanken und Phantasien, und ein Mensch, der nicht zugleich großer Naturfreund ist, kann unmöglich ein großer Componist sein.“ (Nach Arthur Hoffmann in „Kölnische Zeitung“ 27. Juli 1925, wiederholt in Münchener „Neueste Nachrichten“ 27. September desselben Jahres.)

(Außer den genannten Quellen sind noch die Mitteilungen vieler Besucher des Meisters anzudeuten, die restlos seine Naturliebe klar machen. Siehe bei: Rellstab, Varnhagen von Ense, Fanny del Rio, Cypr. Potter, Schlösser, Edw. Schulz, Stumpff. Zu dem Letztgenannten sagte Beethoven auch: „Ich muß mich in der unverdorbenen Natur wieder erholen und mein Gemüt wieder rein waschen.“ Fanny del Rio

fand, hinter dem Rücken Beethovens im Notizbuch blättern, hingeschrieben: „Mein Herz strömt über beim Anblick der schönen Natur — obschon ohne sie.“)

**Neberich.** Ein Weinhändler aus Beethovens Bekanntschaft, der Beethovens Brief an E. Th. A. Hoffmann vom 23. März 1820 zur Beförderung übernahm. Dies geht aus dem Anfang jenes Schreibens hervor, das lautet: „Ich ergreife die Gelegenheit, durch Herrn Neberich mich einem so geistreichen Manne wie Sie sind zu nähern. Auch über meine Wenigkeit haben Sie geschrieben, auch unser schwache[r] Herr Starke zeigte mir in seinem Stammbuche einige Zeilen von Ihnen über mich . . .“ — Den Anfang des Briefes nehme ich nach Max Ungers Lesung an, die der genannte Gelehrte im November 1913 geboten hat. (Vgl. „Die Musik“ Bd. XIII, Heft 3. Kalischers Lesung in der Berliner Briefausgabe IV, S. 88 ist mehrfach fehlerhaft.) Neberich war schon im März 1816 mit Beethoven bekannt, und in dem Brief an Franz v. Brentano wird Neberich als einer der „ersten Weinkünstler Europas“ bezeichnet und über den grünen Klee gelobt (Brief vom 4. März, Erstdruck in der „Vossischen Zeitung“ vom 26. Juli 1903).

**Neefe,** Christian Gottlob (geb. 1748 zu Chemnitz im sächsischen Erzgebirge, gest. in Dessau 1798). Tüchtiger Musiker. Als Knabe Sänger. Lernte frühzeitig am Klavier beim Chemnitzer Stadtorganisten Wilhelm und aus Marpurgs und C. Ph. Em. Bachs Büchern. Sollte Schneider werden, da er rhachitisch und verwachsen war. Doch setzte er es durch, daß er in Leipzig an der Universität studierte, und zwar die Rechte, mit vaterländischer Unterstützung, da die Familie nicht vermögend war. Diese Studien wurden vollendet, und Neefe disputierte öffentlich. Durch Verbindung mit Ad. Hiller ward er in musikalischen und ästhetischen Fragen weiter gebildet. Hiller förderte ihn auch dadurch, daß er ihm 1776 zur Stellung des Musikdirektors bei der Seilerschen Schauspielergesellschaft verhalf, die damals im „Linkischen Bad nahe bei Dresden“ sich befand und bald danach 1777 in Frankfurt a. M., Mainz, Köln, Hanau, Mannheim und Heidelberg wirkte. 1779 löste sich die Seilersche Truppe auf. 1778 verheiratete sich Neefe mit der Sängerin Zink. Im Oktober 1779 ging Neefe zur Großmann-Hellmuthschen Truppe nach Bonn. Dort bewarb er sich auch um die Hoforganistenstelle, die ihm als Anwartschaft am 15. Februar 1781 mittels Dekret zugewiesen wurde, ohne ihn wegen seiner „protestantischen Religion in Anspruch zu nehmen“. Im Juni, Juli und August 1781 war Neefe mit der Großmannschen Gesellschaft in Pyrmont, danach in Kassel und wieder in Bonn. Dort verblieb er bis zum 20. Juni 1782. Der Sommer fand ihn in Münster und in Frank-

furt a. M. — Während dieser Zeit war der junge Beethoven Vikar des Hoforganisten. Sicher läßt sich annehmen, daß Neefe bald nach seiner Ankunft in Bonn im Oktober 1779 mit dem jungen Beethoven im Theater persönlich bekannt wurde und bald auch dessen Unterricht übernahm. Van der Eeden war im Februar 1782 gestorben. (Siehe: Eeden. — Nachrichten zumeist aus Neefes Autobiographie und aus seinen Berichten für „Cramers Magazin“.) Es ist heute klar, daß die Beziehungen zu Neefe für den jungen Beethoven von großer Bedeutung waren. 1783 verhalf Neefe dem jungen Genie zur Herausgabe der drei Kurfürstensonaten, die möglicherweise auch vom Lehrer retuschiert sind. Er fördert ihn durch Hinweise auf J. S. Bach und auf C. Ph. E. Bach durch eine aufmunternde Notiz in „Cramers Magazin“ (vgl. „Bibliotheca Beethoveniana“ 2. Aufl., S. 2f.) und behält den Schüler im Auge auch nach dem Abgang Beethovens von Bonn (1792) und nach den mannigfachen Schicksalen, die der Lehrer in Bonn noch mitmachen sollte. 1784 war der Kurfürst Max Friedrich gestorben. Danach gab es eine Zeitlang kein Theater, und Neefe, der sich ein Häuschen vor der Stadt gekauft hatte, mußte nun zumeist mit Stundengeben sich fortbringen. Zwar wurde 1788 wieder ein Bonner Hoftheater eröffnet, an welchem Neefe als Regisseur, Cembalist und Einstudierer für Gesangsrollen beschäftigt wurde. Das Einrücken der Franzosen 1794 machte diesem neuen Theater und dem Wirken Neefes in Bonn ein rasches Ende. Zwar war damals Neefe noch Hoforganist, doch konnte sein bescheidenes Einkommen nicht genügen, um ihn und die Familie zu erhalten. Als die Franzosen in Bonn einrückten, wurde er zum Stadtschreiber requiriert, aber als Deutscher bald abgesetzt. Neefe folgte einem Ruf der Bossangschen Theatergesellschaft und ging nach Dessau. Ein Versuch, den rückständigen Gehalt vom Kurfürsten zu erlangen, mißglückte. (Zum Teil nach den Mitteilungen der Witwe Neefes in der „Allgem. musik. Zeitung“ 1799 Nr. 23 vom 6. März, zum Teil nach Heinrich Lewy, „Christian Gottlob Neefe“ [1901] S. 22f.) Lewy teilt ein ehrendes Zeugnis mit, daß Neefe zur Zufriedenheit des Kurfürsten gedient hatte, verbunden mit einer Art Entschuldigung der Entlassung wegen (3. Oktober 1796). In Dessau wirkte Neefe nicht mehr lange. Schon 1798 ereilte ihn der Tod.

Neefe war ein mannigfach gebildeter, sehr begabter Mann, der jedenfalls auf Beethoven den günstigsten Einfluß ausgeübt hat. Als Musiker gehörte er der melodischen Richtung an, die sich vom strengen Kontrapunkt losmachte. Er schuf viele kleine Opern, Singspiele, Lieder, Klaviersachen, von denen ja gewiß nichts der Höhe eines Mozart, Haydn gleichkommt, Werke aber, die durch lebenswürdige, leicht

faßliche Erfindung ihren Kreis zu finden wußten. Er war stark durch Mozart beeinflußt, vielleicht auch durch die Mannheimer Schule.

(Brauchbar sind die Angaben über Neefe bei Gerber im „Hist. biogr. Lexikon der Tonkünstler“ [1792 und in der neuen Auflage von 1812ff.]. Auf die „Allgem. musikal. Zeitung“ von 1799 ist schon hingewiesen [Jahr 1799 Sp. 241 ff., 257 ff. und 273 ff.]. — In neuerer Zeit erschienen die „Beethovenbiographien“ von Ludwig Nohl, Thayer und anderen, die alle auf Neefe Rücksicht nehmen, desgleichen Nottebohm, „Beethovens Studien im Generalbaß“ S. 1 ff., Frimmel in der „Neuen illustr. Zeitung“, Wien 1882, II. Bd. Nr. 43, wo zuerst Notenvergleichen geboten worden sind zwischen Neefe und Beethoven. Siehe auch denselben „Neue Beethoveniana“ S. 9 ff., auch La Mara, „Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten“ [I, S. 280 f.], Mitteilung eines Briefes von Neefe an Klopstock, Frimmel in H. Pohles „Hamburger Signalen“ von 1892 zur Lebensgeschichte Neefes, Shedlock, „The pianoforte-Sonata“ [1895], Frimmel in „Beilage der Allgemeinen Zeitung“, München 1896 Nr. 301, derselbe in Fritzschs „Musikalischem Wochenblatt“ 1897 Nr. 8 und in der Zeitschrift „Die Musik“ Jahr I, Heft 1. Die oben erwähnte Schrift von H. Lewy ist 1901 in Rostock erschienen. 1902 kam Max Friedländer in „Das deutsche Lied“ [S. 227] auf Neefe zu sprechen. Wertvoll ist die Arbeit von Bücken, „Beethoven und Reicha“ [„Die Musik“ 1913, zweites Märzheft]. In jüngster Zeit, 1925, erschien ein Buch „Christian Gottlob Neefe“ von Irmgard Leux mit zwei Bildnissen Neefes, einer Handschriftnachbildung und dem thematischen Katalog der Instrumentalwerke. Schiedermair, „Der junge Beethoven“ [1925] widmet dem Meister Neefe einen inhaltreichen Abschnitt.) In meinem „Beethoven“ (Berlin, Schlesische Verlagsbuchhandlung, 6. Aufl.) habe ich eingehend auf Neefe Rücksicht genommen. Nachzutragen ist etwa der Zusammenhang zwischen Neefes „Sonate für Klavier allein“ aus dem „Vademecum“ von 1780, S. 32 ff. Dieses Werk muß dem jungen Beethoven bekannt geworden sein. Besonders der Durchführungsteil mit seinem Mollanfang war vorbildlich für Beethovens Op. 10 Nr. 1, Takt 9 ff.

**Neffe**, Karl van Beethoven (geb. 4. September 1806 zu Wien, gest. ebendort 18. April 1858). Es ist der Sohn des Künstler-Bruders Kaspar Anton Karl v. Beethoven und der berühmte „Neffe Karl“ des Komponisten. Durch ihn ist des Tonmeisters Lebensabend verkümmert, verdüstert worden, und nur selten hat der Meister durch den Knaben und dann Jüngling Freudiges erfahren. Begreiflich dies. Denn die Verheiratung des Bruders am 25. Mai 1806 mit Johanna Reiß, der Tochter des Tapezierers Anton Reiß, war eine Notvermählung, bedingt

durch die bevorstehende Geburt eines Kindes, somit eine Angelegenheit, die nicht nach dem Geschmack des Tonkünstlers war, um so weniger, als die Sittenhaftigkeit der Schwägerin nicht nur dem Bruder, sondern auch anderen Männern gegenüber nicht unerschütterlich war. Von der frühen Jugend des kleinen Karl ist nichts Sicheres bekannt. Johanna Reiß-Beethoven war sehr wohlhabend. Das Kind dürfte aber nicht wohlversorgt gewesen sein, und wurde zumeist der Magd anvertraut. Der Tonkünstler hat es vielleicht schon früh lieb gewonnen, und die Vermutung liegt nahe, daß er bald danach geforscht hat, ob es musikbegabt sei. Schon 1815 hatte der Kleine Klavierunterricht (Brief an Steiner). Am 15. November 1815 starb Bruder Kaspar Anton Karl. Bruder Ludwig notierte etwas von einem Grabstein für seinen Bruder (nämlich im Amadeischen Notizbuch). Vor des Bruders Ableben war der Tonkünstler sicher mehrmals beim Todkranken, den er in reichlichster Weise unterstützte. Er war auch dabei, als am 14. November der letzte Wille des Bruders zu Papier gebracht und der Komponist als Vormund des kleinen Karl eingesetzt wurde. Man veranlaßte aber den sterbenden Bruder, noch ein Kodizill beizufügen, in welchem auch die Mutter zur Vormundschaft berufen wurde. Beethoven wollte die Zurückziehung des Kodizills erwirken, da es in manchem Sinne erschlichen war, von der Schwägerin und Bruder Johann. Aber Kaspar A. Karl starb eher, als der Komponist die Sache in Ordnung bringen konnte. So erzählt er selbst in den Eingaben an die Behörden. Man berücksichtigte jedoch seine Gründe, und das Landrecht bestätigte ihn als einzigen Vormund. Mit Eifer und Aufopferung von viel Zeit und Geld hat sich der Meister seitdem des Knaben angenommen, dessen Erziehung und Erhaltung ihm zufielen. Mit der Schwägerin Johanna hatte es schon Zwiste gegeben — ihr verschwenderisches, üppiges Leben konnte ja dem Schwager nicht verborgen bleiben —, und im Kodizill wurde eigens eine Bemerkung beigelegt, worin Karl seiner „Gattin Nachgiebigkeit“ und seinem Bruder „mehr Mäßigung“ empfohlen wird. Der Tonkünstler gedachte das Größte zu leisten, hatte Pläne weit über seine Mittel, wollte den Kleinen zum Tonkünstler heranbilden, denn dieser hatte wahrhafte Begabung. Schindler und Neate, die ja den Knaben schon bald nach dem Tode des Künstlerbruders kennen gelernt haben, und noch andere berichteten, daß dieser ein sehr hübscher und gescheiter Bursche gewesen, und über die gute Begabung des Jungen gibtes keinen Zweifel, auch wenn Fleiß und Ausdauer fehlten. In der sonst vielfach schätzbaren Quelle „Aus dem Schwarzspanierhause“ (von G. v. Breuning) wird der Neffe Karl ohne Zweifel etwas animos behandelt. Von

Heimlers, den Nachkommen des Neffen, erfuhr ich vor Jahren, daß man diese Animosität auf einen Streit zwischen dem Knaben Gerhard und dem Neffen Karl zurückführe. Und man begreift dies, wenn man an den Unterschied des Alters und der Erziehung denkt. Der Neffe, der uns nun besonders angeht, konnte vernünftigerweise nicht im Hause der verderbten Mutter gelassen werden. Ein vorzügliches Erziehungshaus wurde gesucht und wirklich gefunden, nämlich das des Cajetan Giannatasio del Rio auf der Landstraße (siehe bei: Rio). Am 24. Jänner 1816 nachmittags kam Beethoven mit seinem kleinen Neffen, „das Institut zu sehen“. Der Schriftsteller Karl Bernard, mit Del Rios befreundet, war mitgekommen, und am nächsten Tage war „schon alles in Richtigkeit“, wie Fräulein Fanny del Rio ins Tagebuch schreibt. Der kleine Karl wurde am 2. Februar im Erziehungshaus Del Rio untergebracht. Die Schwägerin Johanna hatte nun nichts mehr in die Erziehung hineinzureden. Denn das Landrecht hatte (laut Urkunde vom 9. Januar 1816) auf Beethovens Betreiben die geringe Eignung der Mutter für die Erziehung des Söhnchens anerkannt und die leibliche Mutter von der Vormundschaft ausgeschlossen. Sogar eine frühere gerichtliche Geschichte mit einer Veruntreuung wurde von Beethoven gegen die Schwägerin ins Feld geführt, um ihre Ausschließung beim Landrecht durchzusetzen. Johanna verstand es aber immer wieder, an das Söhnchen heranzukommen und es gegen das Institut und gegen Beethoven aufzuhetzen, so daß der Meister, stets mißtrauisch, mancherlei Uneinigkeiten veranlaßte zwischen ihm und dem Institutsleiter, die aber bei der ehrenhaften Natur beider bald ausgeglichen wurden. Am 8. Mai 1816 klagt Beethoven dem Schüler Ries schon über das Erziehungshaus. Die Ausgaben seien außerordentlich für Wohnungsmiete und das Dienerpaar, „dabei habe ich meinen kleinen Neffen ganz zu versorgen; bis jetzt ist er im Institute. Dies kostet bis 1100 fl. und ist dabei doch schlecht, so daß ich eine ordentliche Haushaltung einrichten muß, um ihn hier zu mir zu nehmen“. Del Rio war jederzeit sehr entgegenkommend, seine Frau bewies sich fürsorglich gegen den Kleinen, der auch im Institut einer Hernienoperation unterzogen wurde, und der im Erziehungshaus auch Musik pflegen mußte. Vermutlich war schon im Vaterhaus mit irgendwelchem Musikunterricht begonnen worden. Vielleicht war dort gegen 1815, neben dem musikgebildeten Kasp. Ant. Karl v. Beethoven, Friedrich Starke der Lehrer des Kleinen. Später unterrichteten ihn Karl Czerny und danach Josef Czerny. Starke sagt im Vorwort zu seiner „Kleinen Pianoforteschule“, die erst nach der großen von 1820 und 1821 erschien, er glaube „sich dadurch vorzüglich verdient gemacht zu haben, daß er durch



Anwendung seiner vieljährigen und mannigfaltigen Erfahrungen aus jener Zeit, wo er mehreren den Unterricht erteilte und ihm selbst L. v. Beethoven seinen Neffen anvertraute, seine Anweisungen so anwendbar und gemeinnützig als möglich zu machen . . .“. Dies scheint auf eine weit zurückliegende Zeit hinzudeuten. Starke war schon spätestens 1812 mit Beethoven befreundet. (Siehe bei: Starke.) Deshalb vermute ich, daß Starke der Lehrer des Neffen noch vor den beiden Czerny gewesen. Nach der Überlieferung war der Neffe ein guter Klavierspieler auch in späterer Zeit. — In der Periode, als Karl bei Del Rio im Institut war, bewies sich der Junge ziemlich faul, so daß Beethoven zur Sicherheit den Klavierunterricht lieber bei sich zu Hause abhalten ließ. Karl Czerny kam mehrmals die Woche zu Beethoven dieses Unterrichts wegen. Indes blieb der Neffe noch bei Del Rio, obwohl der Meister nach und nach gegen das Erziehungshaus erboht wurde. Aus den Aufschreibungen Fannys und aus Äußerungen der Frau Streicher gegenüber läßt sich dies entnehmen. „Diese Giannatasioschen . . . möchten sich auch ferner gern einmischen, aber ich will diese Alltagsmenschen weder für mich noch für meinen Karl“, schreibt er um jene Zeit an die genannte Freundin. Der Knabe sollte also je eher je lieber aus der Anstalt fort. Dies wird im November 1817 dem Leiter des Erziehungshauses mitgeteilt. Am 24. Jänner 1818 wurde der Vorsatz wirklich ausgeführt, und der Neffe studierte nun zum Teil privatim beim Onkel, der gegen Anfang November 1818 aus Mödling in die Hauptstadt, nebenbei bemerkt in die Vorstadt Landstraße, zurückgekehrt war. Karl besuchte die 3. Klasse des Gymnasiums an der Universität, die damals noch im weitläufigen Gebäude des alten Jesuitenklosters untergebracht war. Beethoven hatte gewiß dort allerlei zu tun mit Einschreibung, Nachfragen und wohl auch Hinführen und Abholen des Neffen. In der bekannten Unordnung, welche beim Onkel zu Hause herrschte, und in der finstersten Jahreszeit mag dem Jungen trotz der Stunden, die er dort im Französisch, Zeichnen und Klavier erhielt, das Leben etwas einsam geworden sein, er dürfte sich nach der Zärtlichkeit der Mutter zurückgesehnt haben. — Wie verständlich! Kurz, im Dezember 1818 war er aus Beethovens Wohnung verschwunden. Behördlich mußte er bei der Mutter wieder abgeholt werden. Dann kam er für einige Tage wieder zu Del Rios in Verwahrung, wo er eine Art Hausarrest zu überstehen hatte. Frau Johanna hatte beim Landrecht erwirkt, daß man dem Meister den Adel absprach und ihn unter die Bürgerlichen einreichte. Demnach gingen die Akten der Vormundschaft jetzt an den Magistrat. Dieser sprach die Vormundschaft der Mutter und einem fremden, wenigstens

für Beethoven fremden Vormund zu, nämlich Herrn Stadtsequester Nußböck. War der Knabe schon während der Monate, die er fern vom Institut Del Rio verbracht hatte, „durch und durch verdorben“ worden (Aufschreibung Fanny del Rios), so kam es nun, da er gänzlich in dem unsittlichen Milieu der Mutter lebte, noch schlimmer. In der Denkschrift vom 18. Februar 1820 heißt es von dieser Zeit großer Freiheit des Neffen von diesem, er sei „äußerlich und innerlich“ zugerichtet worden, „daß er nicht mehr zu kennen war“. Beethoven, statt sich in neue Werke vertiefen zu können, muß zu den Behörden, zu rechtskundigen Freunden rennen, Eingaben beraten und schreiben, um den Jungen soweit noch möglich zu retten. Damals bereitete ein hochgebildeter Mann, Johann Kudlich, die Eröffnung eines neuen Erziehungshauses vor. Beethoven ist voll Begeisterung. Kudlich unterrichtet nun den Neffen, vielleicht auch schon, als dieser noch bei seiner Mutter untergebracht war, dann bei sich in dem werdenden Institut (Erdbergerstraße, damals 91). Kudlich war zu schwach, die Frau Johanna abzuschütteln, und der Onkel wird wütend. Wieder einmal flieht der Junge zur Mutter (wohnhaft im Tiefen Graben!). Er erkrankt, und Hasenöhl war damals sein Arzt. Also muß auch Kudlichs Anstalt als unzureichend verlassen werden. Man denkt daran, ihn zu J. M. Sailer nach Landshut zu schicken, woran sich viele Beratungen knüpfen, und wobei sich Bernard als tätiger, hilfsbereiter Freund bewährt, auch Toni Birkenstock-Brentano erscheint als freundliche Figur in diesem Zwischenspiel. Der Plan einer Entfernung des Jungen von Wien wurde aber nicht ausgeführt, sondern ein anderes, ein Wiener Erziehungshaus gewählt. Diesmal, da Del Rio den Knaben nicht wieder aufnahm, kam Karl ins Blöchlingersche Institut. Er trat dort am 22. Juni 1819 ein und tat dort eine Zeitlang gut, bis es der schändlichen Mutter wieder gelang, ihre Ränke geltend zu machen. Beethoven rüstet sich zur Gegenwehr und verfaßt fürs Appellationsgericht eine umfangreiche Denkschrift, die in eingehender Weise die Geschichte der Vormundschaft darstellt und schon oben benutzt wurde. Nach den Ausschweifungen in der Wohnung der Mutter war Karlchen erkrankt, und noch bei Blöchlinger mußte er als Rekonvaleszent betrachtet werden, allerdings hauptsächlich zu dem Zweck, um den behördlichen Vorladungen nicht Folge leisten zu müssen. An der Denkschrift hat der Meister im Verein mit dem Rechtsfreund Dr. Bach gewiß tagelang gearbeitet. Man kann staunen, daß er daneben noch zu künstlerischer Arbeit Zeit und Lust fand. Jedenfalls bildet die große Denkschrift eine der meist auffallenden Stationen in der Leidensgeschichte des Meisters. (Die Schrift ist erstmalig durch Alexander

Haidecki veröffentlicht worden, und zwar in dem Blatt „Die Zeit“, Wien, 25. Dezember 1907. Die Urschrift aus Bernards Nachlaß kam bald danach ins Heyersche Musikhistorische Museum nach Köln.) Das Blöchlingersche Erziehungshaus, in welchem der Neffe bis August 1823 verblieb, hatte unverkennbar einen günstigen Einfluß auf Karls Aufführung und noch mehr auf seine Kenntnisse. Die Schulausweise aus den Jahren von 1820 bis Ende 1823 haben sich in der Familie vererbt. Ich konnte sie bei Heimler vor Jahren durchsehen. Es sind die von der Mittelschule an der Universität, die alle vorzügliche Noten aufweisen. Die letzte Klasse hieß 2. Humanitätsklasse. Im Latein und Griechisch zeigte der Junge besondere Begabung. Den Spätsommer 1823, so darf man nach Schindlers Zeugnis annehmen, verbrachte er mit dem Onkel in Baden, wohin der Meister nach dem Hetzendorfer kurzen Aufenthalt gezogen war. Zu Beginn der Studienzeit an der Wiener Universität war er dort mit Philologie beschäftigt, bis wieder die unselige Mutter eine arge Störung verursachte. Der Neffe entläuft wieder dem Onkel am 5. Oktober 1824. Nachdem er wiedergefunden ist, kann der irreführte Künstler seine Freude kaum bemeistern. Haslinger hatte den verlorenen Sohn wiedergefunden und erhält vom Meister einen Brief mit dem Anfang: „Bester! Unser Benjamin ist heute früh schon hier eingetroffen, weswegen ich siebzehn und eine halbe Kanone habe abfeuern lassen“ und mit der Datierung „Baden n[ach] d[em] 6. Oktober 1824“. Die Gesellschaft, in der sich der nunmehr zum Jüngling heranwachsende Karl bewegte, war nicht die beste. Ganz abgesehen von dem schlechten Einfluß der Mutter wirkte auch noch verlumpend der Umgang mit einem gewissen Niemetz, von dem Beethoven durch seine Freunde nicht das Beste erfahren hatte. Die Gesprächshefte enthalten hierzu manches (siehe bei: Niemetz). Für das zweite Semester des Schuljahres 1825 wurde der Neffe in der polytechnischen Schule eingeschrieben. Er sollte sich für einen praktischen Beruf vorbereiten. Die Philologie bot ja keine genügenden Aussichten. Karl sollte mit Hilfe von Privatunterricht nachholen, was er im ersten Semester versäumt hatte. An der Polytechnik ging es allmählich schief. Beethoven sparte nicht mit Ermahnungen und Vorwürfen. Im Archiv der Polytechnik fand ich im Matrikelbuch für das Semester 1825/26 „Karl Beethoven (Geburtsort: Wien)“, Vorbereitung „2 Humanitätsklassen“, Vater „k. k. Kassier“, zwar findet sich eingetragen: „fleißig frequentiert“ und Sitten „vollkommen gemäß“, aber dazu die Bemerkung „Keine Prüfung“, die ich im Druck hervorhebe. In den weiteren Jahrgängen fehlt der Name gänzlich. Das erste Jahr war also mißglückt, und dazu ist noch zu

berücksichtigen, daß die alte Überlieferung sogar wissen wollte, man hätte im Polytechnikum des berühmten Onkels wegen den Neffen sehr glimpflich behandelt. Wahrscheinlich ist die „fleißige Frequenz“ und die „Gemäßheit“ der Sitten mit Vorbehalt aufzunehmen. Denn Karl besuchte eifriger die Kaffeehäuser als die Vorlesungen. Damals wohnte der Neffe bei einem Ehepaar Schlemmer (nicht zu verwechseln mit Schlemmer, dem Kopisten, der schon tot war) in der Alleegasse 72, also unfern des Polytechnikums. Er verbrauchte viel Geld, das er zumeist verlumpfte mit Freund Niemetz, den er von Blöchlinger her kannte. Beethoven war unzufrieden. Dabei merkte der junge Taugenichts, daß er seinen Onkel um den Finger wickeln könne. Die Schwägerin blieb, wie sie war. Die gegenseitige Spannung zwischen Onkel und Neffen wurde immer kritischer, wie man aus den Gesprächsheften und besonders aus einem Gesprächsblatt aus jener Zeit entnehmen kann. Wieder wohnte der Neffe beim Onkel. Der Neffe ersucht, ihn fortgehen zu lassen, um sich bei einem Schulgenossen Bücher zu holen. „Du darfst nicht fürchten, daß ich nicht wiederkomme. Bis zum Frühstück bin ich wieder hier.“ — Wie gewöhnlich in diesen Gesprächen mit dem Tauben fehlt Beethovens Antwort. Der Onkel scheint mit dem Fortgehen nicht einverstanden gewesen zu sein. Denn der Neffe schreibt dann: „Daß ich kein Gefangener hier seyn werde, hoffe ich, und es würde auch nur zu vielleicht verzweifelten Schritten führen...“ Ein solcher „verzweifelter Schritt“ wurde nun tatsächlich vom Neffen unternommen. Es war Ende Juli oder Anfang August 1826 (Th.-R. V, S. 360, will den 30. Juli annehmen), daß Karl in der Ruine Rauhenstein bei Baden versuchte, sich durch einen Pistolenschuß zu töten. Die Verwundung war keine schwere, aber um so schwerer die Gemütserschütterung des Meisters. Diese läßt sich ermessen, wenn man Schrecken, Angst, Ärger und mißliche Umstände berücksichtigt, die alle a tempo auf den ohnedies schwer leidenden Dulder einstürmten. Briefe, Gesprächshefte und Überlieferungen geben darüber Aufklärung, welch verderbliche Wirkung auf Beethovens Gemüt durch diesen dummen Streich des jungen Mannes hervorgebracht worden. Nun kamen noch die gesetzlichen Folgen der Tat, die damals viel strenger beurteilt wurde als heute. Zurückhaltung im Spital, polizeiliche Schwierigkeiten. Beethoven läßt sich überreden, im Herbst nach Gneixendorf zum Bruder Johann zu fahren. Der Neffe geht zur Heilung der Wunde mit. Der Eintritt Karls ins Militär wird vorbereitet. Breuning und andere Freunde geben sich alle Mühe, dem Meister zulieb, für den Neffen zu sorgen. Karl kam nach Iglau, zunächst als Kadett ex propriis in Stutterheims Infanterie-Regiment Erzherzog

Ludwig Nr. 8, und eines der letzten Quartette wird dem Regimentskommandanten Stutterheim gewidmet. Es war das Cis-Moll-Quartett Op. 131. Als es mit dem Meister zu Ende ging, sorgte er noch liebevoll für den Neffen durch ein neues Testament. (Siehe bei: Testamente.)

Der stramme Militärdienst war für Karl überaus heilsam. Eine Konduitenliste vom 20. November 1831 läßt ihn als sehr ehrenwerten Soldaten erkennen. (Hierzu M. Vancsa, „Beethovens Neffe“ S. 20f.). Er war Unterleutnant geworden. Ein Verhältnis zur Tochter Caroline des Stadtadvokaten in Iglau, Maximilian Naske, drängte zur Heirat. Am 28. August 1832 war Hochzeit. Im Mai jenes Jahres hatte er mit Offizierscharakter den Dienst verlassen und die Pachtung eines Gutes in Niklowitz übernommen. Damit aber hatte er keinen Erfolg. Nach einem abermals mißglückten Versuch, 1834 eine Stellung als Grenzwachkommissär zu erlangen, scheint er sich 1836 nach Wien zurückgezogen zu haben. Jedenfalls verbrachte er seine spätere Lebenszeit in Wien. Er starb am 13. April 1858 im Hause Josefstädter Straße Nr. 30, wie es heißt an Leberkrebs. Karl ruhte auf dem Schmelzer Friedhof, doch wurde er auf den Dornbacher Gottesacker überführt. Aus den unumstößlichen Nachrichten über dieses Datum geht hervor, daß er nicht „in Amerika verschollen“ war (dazu „Neue freie Presse“, Wien 18. und 19. November 1891). Die Witwe Frau Caroline van Beethoven lebte noch bis 1891, Das Trauerblatt nennt den 15. November als Todestag.

Von der Begabung des Neffen für Musik war oben die Rede. Er nahm lebhaften Anteil an den neuen Werken und ihren Aufführungen, auch an den späteren Quartetten. Der Wiener Musiklehrer Schwab erinnerte sich der Zeit von 1825 auf 1826, als das Quartett Op. 130 durch Schuppanzigh und seine Genossen zum ersten Male aufgeführt wurde, damals noch mit der langen Fuge, die dann als Op. 133 abgetrennt wurde. Der Neffe war bei der Aufführung und wurde von Beethoven gefragt, wie es gefallen habe. Karl schrieb dem Onkel auf: „So — so — manches ganz gut, alles scheinen sie freilich nicht verstanden zu haben. Aber der zweite und vierte Satz mußten sogar wiederholt werden.“ Das sind die Glanzstücke, das humoristische Presto in B Moll und der liebeliche deutsche Tanz „Alla tanza tedesca“ in G Dur, die am leichtesten zu verstehen sind. Schwab hatte dies vom Neffen erfahren und setzte die Erzählung fort, daß Beethoven ganz entrüstet gewesen sei und ausgerufen habe: „O die Ochsen, die Esel! Ja, ja, diese Leckerbissen! Die lassen sie sich nochmals auf-tischen! Warum nicht lieber die Fuge? Die allein hätte wiederholt werden müssen!“ (Nach der Mitteilung von Dr. Theodor Helm, „h—m“

in „Deutsche Zeitung“, Wien, 26. März 1901.) — Schon als Knabe war der Neffe einmal aus dem Schlafe aufgefahren, als in einem Musikabend bei Streichers eine Komposition Beethovens begonnen wurde (siehe bei: Streicher).

Es gibt keine Lebensbeschreibung des Meisters, in der an dem Neffen Karl vorübergegangen werden könnte. Ist der Junge und spätere Mann auch an und für sich keine irgendwie fesselnde Erscheinung — eine verlumpte Jünglingszeit und dann allmählich ein ehrsameres Mannesalter kommt ja vielen Menschen zu —, so gewinnt das Leben des Neffen für die Biographie des Meisters eine ganz besondere Bedeutung. Durch eine Zeit von etwa zehn Jahren bildet der Neffe fast den Mittelpunkt der prosaischen Lebenssorgen Beethovens. Nur die künstlerische ungeheure Begabung riß ihn in andere Höhen empor, wo das Denken an Wohnung, Kost, Dienstboten, Leibwäsche, Geldverdienen und Prozessieren nichts mehr gilt. Das störende Gegengewicht gegen hohes künstlerisches Schaffen heißt bei Beethoven in der Zeit von ungefähr 1815—1825: Neffe Karl. Leicht begreiflich, daß die Literatur über diese Figur unglaublich weit verzweigt ist. Am genauesten haben sich Lud. Nohl, Thayer, Deiters und H. Riemann in die Einzelheiten der Biographie Karls vertieft. Schindler war noch persönlich mit ihm bekannt. Die Inhaber der Erziehungshäuser, in denen Karl unterrichtet wurde, manche der Lehrer, wie Czerny, Blöchlinger, Caj. Del Rio, auch Freund Holz und viele fremde Besuche bei Beethoven konnten wertvolle Beiträge dazu liefern, so daß man als Biograph eher vor einem Zu-viel als Zu-wenig steht. Eine knappe Zusammenfassung wurde 1901 in der Beilage der „Allgemeinen Zeitung“ vom 6. und 7. Februar Nr. 30 und 31 durch Dr. Max Vancsa geboten, die, wie der Verfasser selbst zugesteht, jetzt nach der Zwischenzeit von einem Vierteljahrhundert begreiflicherweise eine Umarbeitung erheischen würde. Hat doch Vancsa selbst schon die wichtige Verbesserung nachgetragen, daß der Neffe nicht 1807, sondern 1806 geboren ist (vgl. „Die Musik“ I. Jahr, Heft 12). In meinen Arbeiten findet sich manche Berichtigung und Ergänzung, so z. B. in „Montagsrevue“ Wien, 8. April 1901 und 24. März 1902. Die Thayersche Beethovenbiographie Bd. IV und V berichtet in den Abschnitten über den Neffen ebenfalls dies und das. Indes wird man vorläufig die Arbeit von Vancsa noch immer mit Nutzen aufschlagen. Sehr reichlich fließt die Quelle zur Lebensbeschreibung des Neffen in den vielen Briefen Beethovens an ihn (Th.-R. V, Anhang X), unter denen auch die zu beachten sind, die 1889 in die „Neue illustrierte Zeitung“ S. 894 und in die „Neue freie Presse“ (Wien, 20. Dezember 1903) aufgenommen

worden sind. Vgl. auch La Mara, „Klassisches und Romantisches“ S. 77, 93, und dieselbe: „Musikerbriefe“ II, S. 16. — Vieles zur Sache steht auch in den Briefen Schindlers an Moscheles in „Aus Moscheles' Leben“ I, S. 141 ff. Eine Schriftengruppe für sich ist in den Akten über die Vormundschaft gegeben. Ludwig Nohl in den meisten seiner vielen Beethovenschriften berührt hunderte Male die Lebensgeschichte des Neffen. Endlich auch zu vgl. Frimmel, „Beethoven“ 6. Aufl. — Nachzulesen auch in „Hamburger Signale“ 1892, S. 125, „An der schönen blauen Donau“, Wien 1888, S. 120, und Hans Volkmann, „Neues über Beethoven“ S. 1 ff., wo nach guten Quellen die bedeutende Begabung des Neffen hervorgehoben wird.

**Neudorf** (siehe bei Wiener-Neudorf).

**Neustadt** (siehe bei Wiener-Neustadt).

**Neffzer**, Franz Alexander, Freiherr von (geb. um 1780, gest. 1864). Seit 1816 Wirklicher Geheimrat. Neffzer war mit Beethoven bekannt. Ein Brief des Meisters an ihn aus dem Jahre 1815 befand sich im Besitz Emerich Kastners in Wien, ist von mir in Kastners „Wiener musikalischer Zeitung“ (I, S. 85) veröffentlicht und dann einfältigerweise durch Kalischer für unecht gehalten worden. Im „Musikalischen Wochenblatt“ (Leipzig 1908 Nr. 13) wurde das Faksimile des Beethovenbriefes, an dessen Echtheit nur die dreisteste Unwissenheit zweifeln konnte, geboten. Das Faksimile ist dann auch in Kastners Ausgabe der „Beethovenbriefe“ übergegangen. Der Brief an Neffzer betrifft eine noch nicht aufgeklärte Sache mit einem Wagen. Es läßt sich annehmen, daß Beethovens Bekanntschaft mit Neffzer verhältnismäßig kurz gedauert hat, da weitere Briefe an diesen Baron fehlen. Die Bekanntschaft könnte 1811 begonnen haben, da Neffzer 1811 in Karlsbad zur Kur gewellt hat und möglicherweise damals auch nach Teplitz einen Ausflug gemacht haben könnte. In Teplitz aber war Beethoven zur Kur. (Karlsbader Kurliste mitgeteilt bei Max Unger in „Neue Musikzeitung“ 13. Dezember 1917.) Doch sei keine weitere Vermutung geäußert.

**Niemetz**, einer der Zöglinge in Blöchlingers Erziehungshaus, Mitschüler des Neffen Karl. Schon von der Gemeinschaft im Institut datierte eine vertraute Freundschaft der beiden, die von Beethoven mit scheelem Blick betrachtet wurde, umso mehr als Beethoven von dem jungen Niemetz wußte, daß dieser nicht der richtige Umgang für den Neffen sein konnte. Als später 1824 der Neffe gar mit der Zumutung angerückt kam, den Jungen bei Beethoven einzuführen und, wenn auch nur vorübergehend, zu beherbergen, weigerte sich der Meister entschieden, ihn aufzunehmen. Er sei ihm „ein lustiger (wohl:

lästiger) Gast, dem es gänzlich an Wohlstand und Anstand fehlt“. „Ich finde ihn roh und gemein. Das sind keine Freunde für dich.“ Noch dazu wird darauf angespielt, daß Niemetz mit der Haushälterin im Einverständnis war und von dieser Geld erhielt. Auch eine Verbindung dieses Jünglings mit der Schwägerin Johanna ist festzustellen, und zur Zeit des Selbstmordes, den Karl Ende Juli 1826 versuchte, war Niemetz noch immer der bevorzugte Freund Karls. Es dürfte schwer sein, herauszubekommen, welcher von beiden der größere Lump war. (Von Wichtigkeit für die Beurteilung des Herrn Niemetz sind die Gespräche über ihn, die bei Th.-R. V und danach auch bei Kerst Bd. II mitgeteilt sind.)

**Nisle, J.** (Zeitgenosse Beethovens, Musiker der 1829 in der „Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung“ „Erinnerungen aus Wien, Ungarn, Sizilien und Italien“ veröffentlichte, „An seinen Freund N“ gerichtet (S. 55ff.). Dieser wurde durch den Dichter Collin mit Reichardt bekannt gemacht. Collin rät ihm in bezug auf Beethoven und seine Wunderlichkeit: „Da sie ihn besuchen wollen, so versehen Sie sich nur mit einigen von ihren Sachen, über Musik läßt er sich noch sprechen.“ N. besuchte ihn wirklich und fand ihn schon schwerhörig. Besondere Einzelheiten werden nicht mitgeteilt. (Siehe auch die Neuausgabe der „Bibliotheca Beethoveniana“ bei 1829.) Die Beobachtung, daß Beethoven durch Noten zu ködern war, stimmt mit dem überein, was man sonst über ihn weiß.

**Nürnberg.** Ziemlich wahrscheinlich ist es, daß Beethoven schon bei Gelegenheit seiner ersten Fahrt nach Wien im Jahre 1787 Nürnberg berührt hat, und zwar auf der Hinreise, möglicherweise auch bei der Heimkehr. Die gewöhnliche Reise von Bonn bis Wien führte ja über Nürnberg. Demnach ist es wahrscheinlich, daß Beethoven auch 1792, als er das zweitemal von Bonn nach Wien fuhr, in Nürnberg Halt gemacht hat. Unklar ist die Erwähnung eines Zusammentreffens mit den zwei Brüdern Breuning, Steffen und Christoph, in Nürnberg mit Beethoven, angeblich 1796. So meint Wegeler in den Nachträgen zu den „Notizen“ (S. 18f.). Nach dem Wortlaut eines Briefes von Steffen v. Breuning an seine Mutter mit dem Datum Januar 1796 sei Beethoven eben von einer Reise zurückgekehrt: „Beethoven reiste, von Nürnberg aus immer mit uns in Gesellschaft; so erregten denn drei Bonner die Aufmerksamkeit der Polizei. Diese glaubte wunder was sie entdeckt habe. Ich glaube nicht, daß ein weniger gefährlicher Mann gefunden werden kann als Beethoven.“ Wegeler sagt nun dazu: „Von welcher Reise er kam, ist nicht angegeben. Vielleicht von Berlin. Da sie alle keinen Paß von Wien hatten, so wurden sie in Linz angehalten,



doch bald durch mein Verwenden in Wien befreit.“ Könnte nicht die Jahreszahl in Breunings Brief an die Mutter verschrieben sein, 1797 statt 1796? Da der Brief im Jänner geschrieben ist, kann dem Schreiber leicht die gewohnte Jahreszahl vom abgelaufenen Jahr in die Feder gekommen sein. So wäre die Reise Beethovens von 1796 gemeint, und er hätte auf der Heimkehr in Nürnberg zufällig die zwei Breunings getroffen, die vielleicht aus Wien zu Besuch in Bonn gewesen waren. In Nürnberg scheint Beethoven schon Verbindungen gehabt zu haben. Wenigstens wurde ein Stammbuchblatt Beethovens aus „Wien, 22. Mai 1793“ für einen Herrn Vocke aus Nürnberg bekannt gemacht, das uns einen Wink gibt (Th.-R. II, S. 7ff). Im Mai 1793 war Beethoven noch gar nicht lange in Wien gewesen, wohin er doch erst im Spätherbst 1792 gekommen war. Er stand damals noch sehr nahe bei dem vorauszusetzenden Aufenthalt in Nürnberg von 1792. Vielleicht hatte er schon damals mit Vocke Verbindungen. Als Anregung zu weiteren Forschungen sei dies mitgeteilt. (Über die Postroute Bonn-Wien vgl. auch Th.-R. I, S. 191f.)

**Nußböck**, Leopold, um 1820 „Stadtsequester“ und vorübergehend mit Beethoven in Verbindung, wohl auch persönlich in der Vormundschaftsangelegenheit. Nachdem Tuscher die Vormundschaft 1819 zurückgelegt hatte, kam zunächst Nußböck zu dieser Würde. In den Gesprächsheften aus jener Zeit kommt er vor. Bernard schreibt auf: „Bach sagt, der Mitvormund ist ohnedies nur Figurant, und alle Anordnungen gehen von Ihnen aus.“ „Der gegenwärtige Vormund Nusbeck wünscht selbst, daß Sie die Vormundschaft übernehmen, aber man wünscht selbst, weil die Gehörlosigkeit Schwierigkeiten macht, daß Sie jemand zur Seite hätten. H. v. Bach sagt, daß Nußböck ein sehr verträglicher Mann hierzu sey, ich habe aber gesagt, daß ich Ihnen schon von Peters gesagt habe.“ (Walt. Nohl, „Konv.-H.“ I, S. 152, 153, eine vorläufig unklare Erwähnung Nußböcks.) Sehr bald geschah wieder eine Änderung in der abwechslungsreichen Folge der Vormünder, und Nußböck verschwindet damit aus dem Kreis des Meisters. Er wird auch erwähnt in Beethovens „Denkschrift“ von 1820.

**Nußdorf**. Gegenwärtig zu Groß-Wien mit einbezogen und durch eine nahezu ununterbrochene Häuserreihe mit dem Kern der Hauptstadt verbunden, war zu Beethovens Zeiten ein Dorf für sich von malerischer Lage, nahe den Höhen des Kahlenberges und Leopoldsbeges. Von den früheren Aufenthalten in Heiligenstadt her mußte Beethoven den Ort schon gekannt haben, als er 1817 dort eine Sommerwohnung nahm. Es war im Greinerschen Hause (heute Kahlenbergerstr. 26), wo sich noch jahrzehntelang beim alten Hausbesitzer eine

mehr oder weniger dunkle Erinnerung an Beethovens Anwesenheit erhalten hat. Die Örtlichkeit ist auch sonst durch andere beglaubigt. (Dazu Frimmel, „Beethoven“ 6. Auflage S. 58 und Abbildung S. 94, sowie Böck-Gnadenau, „L. v. Beethoven in Heiligenstadt und Nußdorf“.) Der Sommer des genannten Jahres, das noch reich an Störungen des künstlerischen Schaffens war durch Sorgen für den Neffen, durch Unannehmlichkeiten mit einem Bedienten, verging in einiger Kränklichkeit, scheint aber auf den Meister sehr erquickend gewirkt zu haben. Er blieb bis gegen die Mitte Oktober draußen. Frau Streicher war teilnahmevoll und half über manche der vielen Schwierigkeiten in der Beethovenschen Wirtschaft hinweg. Kurz vor der Rückkehr aus Nußdorf nach Wien schrieb er noch am 13. Oktober an die fürsorgliche Freundin. Er klagt über einen Geldverlust. Dann denkt er an die Wohnung in Wien und schreibt, daß er „morgen“ mit Sack und Pack aufbrechen will. „Wir kommen ungefähr um Mittag an.“ Demnach dürfte Beethoven am 14. Oktober aus Nußdorf nach Wien zurückgekehrt sein. (Jener Brief ist erstmalig mitgeteilt im Londoner „Observer“ vom März 1925 und seither in mehreren Tagesblättern nachgedruckt worden.) In Nußdorf, so scheint es, hat Beethoven Herrn Kirchlehner kennen gelernt, damals 1817 oder schon früher. Mit Kuffner kam er dort öfter zusammen. Einmal waren sie bei Hochwasser und Vollmond bis Mitternacht im Nußdorfer Fischerhaus. Die Umgebung von Nußdorf, weniger der Ort selbst, soweit die alten Straßen erhalten sind, ist nach der Donau zu gänzlich verbaut und gründlichst verändert, so daß nur eingehende Studien das alte Dorfbild wieder wachrufen können. Die Anlage der Franz-Josefsbahn und noch mehr die der Stadtbahn und des Nadelwehrs am Eingang des Donaukanals lassen den früheren Zustand des Ortes nur zum Teil ahnen. (Siehe bei: Essen und Trinken, Kirchlehner, Klippel, Kuffner, Streicher, Wohnungen.) Beethoven liebte den Ort und nützte gelegentlich die Nähe des fischreichen Flusses aus, um sich am Fischgenuß zu erfreuen. 1822, als er einer Winterwohnung wegen mit dem Bruder Gutsbesitzer sich besprechen wollte und deshalb an ihn schrieb, schlägt er ihm einen Ausflug nach Nußdorf vor: „Nun leb' wohl, ich hoffe, Dich ganz gewiß zu sehen heute Nachmittag, wo wir alsdann nach Nußdorf fahren könnten, welches mir auch zuträglich wäre.“ Ob wohl der Bruder seinen Wagen dazu hergegeben hat? (Thayer, „Ein kritischer Beitrag zur Beethovenliteratur“ S. 24.) Bei Gelegenheit eines Ausfluges kam er noch 1826 nach Nußdorf. So kann man aus einem Brief an Holz vom 9. September 1826 schließen. (Vgl. die Briefsammlungen, auch Kerst, „Erinnerungen“ II, S. 296.)

## O.

**Obermayer**, Bäckermeister in Wien, Schwager des Komponistenbruders, beziehungsweise Bruder der Therese Obermayer, die Johann v. Beethoven 1812 in Linz geheiratet hatte. Beim Bäckermeister Obermayer nahm Beethoven 1822 eine nicht passende Wohnung, über die Schindler eingehend berichten konnte. Denn er hat die Streitigkeiten, die sich an jene Wohnung knüpften, miterlebt. Es war die Wohnung im Hause der alten Kothgasse Nr. 61 (siehe bei: Wohnungen). In anderen Räumen desselben Hauses wohnten Johann v. Beethoven mit seiner Frau Therese und der angenommenen Tochter Amalie Waldmann (geb. 1807). (Vgl. Thayer, „Ein kritischer Beitrag zur Beethovenliteratur“ 1877, S. 20ff., und Th.-R. III, S. 343 und IV, S. 165, 263, 276. Siehe bei: Wohnungen, Brüder, Linz, Gneixendorf, Schwägerin.)

**Odeschalchi**, Fürstin Babette, geborene Komtesse Kegelvich, siehe dort.

**Ofenheimer** (siehe bei: Oliva).

**Ohms**, Hofrat im Polizeipräsidium. Muß um 1820 dem Meister bekannt gewesen sein. Er kommt um jene Zeit in den Gesprächsheften vor, und zwar im Zusammenhang mit dem Plan, den Neffen in Landshut erziehen zu lassen. Die Auskunft des Hofrats wird durch Bernard aufgeschrieben: „Der Hofr. O. sagt, es sei nicht nöthig den Professor Seiler zu nennen und man soll nur angeben, daß der Knabe zu Verwandten auf ein oder zwei Jahre gebracht wird. Die Polizeihofstelle wird bey dieser Sache bloß befragt, ob sie nichts dagegen einzuwenden habe.“ Daß mit dem „Hofr. O.“ nur Ohms gemeint sein kann, geht aus dem Zusammenhang hervor. So schreibt Bernard bald nach der angeführten Eintragung hin: „Hofr. Ohms ist der nächste an dem Polizei-Präsidenten.“ Man kam bald von dem Plane einer Reise nach Landshut ab und dürfte mit Ohms nicht weiter in Verbindung gekommen sein.

**Oliva**, Franz. Ein Zeitgenosse Beethovens, der eine Zeitlang mit diesem innig befreundet war. Die Bekanntschaft dürfte 1809 begonnen haben und fand 1820 ihr Ende. Die noch nicht erforschte Herkunft Olivas könnte auf den Violinmeister Oliva zurückgehen, der um 1800 in Wien tätig und wohl ein Verwandter des Franz Oliva gewesen ist. In dem Hilfsbuch „Vollständiges Auskunfts- oder Civil- und Kommerzielschema der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien für Einheimische und Fremde“ vom Jahre 1801 fand ich S. 154 den Herrn

„Jos. Oliva in der Josephstadt 37“ verzeichnet, und zwar in der Rubrik „Violinmeister“. Der Zusammenhang mit Beethoven wäre dann nicht so „dunkel“, wie Thayer und seine Nachfolger annahmen (Th.-R. III, S. 131), sondern ein ganz begreiflicher musikalischer. Diesem Freunde ist Op. 76 gewidmet. Es sind die Klaviervariationen über ein fremdländisches, angeblich russisches Thema, das später (1811) in den „Ruinen von Athen“ wiederkehrt. Nottebohm sagt im „Thematischen Katalog: Komponiert spätestens 1809. Die alte Ausgabe erschien bei Breitkopf & Härtel mit französischem Titel und der Widmung „à son ami Oliva“ im Herbst 1810. Schon diese Widmung allein beweist einen musikalischen Zusammenhang. Dann weiß man auch, daß Oliva einmal den Baß im Ta-ta-ta-Kanon mitgesungen hat (Th.-R. III, S. 349). Franz Oliva kommt allerdings nicht als ausübender Musiker in Betracht, sondern widmete sich kaufmännischer Tätigkeit. Er war jedenfalls begabt, liebenswürdig, scheint sich eingehend mit Germanistik abgegeben zu haben. Schindler sagt, er sei „Philolog“, gewesen und als er 1820 nach Rußland auswanderte, soll er dort Unterricht im Deutschen erteilt haben. Als Musikersohn von Bildung und vielleicht als Talent konnte er dem Meister nicht unangenehm sein. Aus dem Umgang mit Varnhagen von Ense und Rahel Levin darf man schließen, daß der Mann gewandt und gebildet war und sich zu geben wußte. Bei Goethe hatte er Zutritt, als er einen Brief Beethovens überbrachte und selbst die Klärchenlieder dem Olympier vorführte. Nach Goethes Tagebuch blieb er einige Tage in Weimar. Sulpice Boisserée schrieb sich für den 3. Mai 1811 in sein Tagebuch: „Als ich [bei Goethe] durchs Vorzimmer ging, sah ich ein kleines dünnes schwarz gekleidetes Herrchen in seidenen Strümpfen mit ganz gebücktem Rücken zu ihm hineinwandeln.“ Des nächsten Tages war Oliva bei Goethe geladen. „Nach dem Essen setzte sich Oliva an den Flügel“, aber einem Verständnis oder Genuß der dargebotenen Musik Beethovens stand Boisserée im Wege, und man ästhetisierte, nicht gerade tief, über Runges Tageszeiten, die im Musikzimmer aufgehängt waren.“ In Goethes Antwortschreiben wird dann ebenso wie früher im Tagebuch des Dichters der Besuch Olivas erwähnt („Goethes Tagebücher“ 2. bis 6. Mai 1811). Oliva dürfte etwas davon haben verlauten lassen, daß Beethoven allfällig nach Weimar kommen könnte: „Am meisten aber wünsche ich Herrn v. Oliva recht verstanden zu haben, der uns Hoffnung machte, daß Sie [Beethoven ist gemeint] auf einer vorhabenden Reise Weimar wohl besuchen könnten.“ (Erstdruck bei Frimmel, „Neue Beethoveniana“ 2. Aufl.). Oliva war dem Meister vorausgerüstet. Vielleicht war er schon im April von Wien

fort (Th.-R. III, S. 247), und zwar in Leipzig bei Breitkopf & Härtel in Angelegenheit des B-Dur-Trios. Im Mai war er, wir wissen es schon, bei Goethe in Weimar. Auch in Reichenberg und Prag hatte er zu tun. Dies erhellt aus einem Brief Beethovens an die Firma Offenheimer & Herz in Wien, ein Geschäftshaus, in welchem Oliva damals angestellt war. Im Sommer 1811 hatte er aus Reichenberg an Beethoven geschrieben, daß er sich in jener Stadt befinde. Beethoven wollte ihn dort überraschen und erkundigte sich bei der Firma nach den Reiseverhältnissen und der Lage Reichenbergs im Verhältnis zu Teplitz und Prag. Denn er wollte seine Reise nach Prag und Teplitz mit einem Besuch in Reichenberg verbinden. Er kam wohl nicht in die genannte Stadt, sondern traf erst im Laufe des Sommers mit Oliva in Prag oder Teplitz zusammen. Obwohl Beethoven nicht gern allein reiste, wie er am 4. Juli 1811 an den Grafen Franz Brunsvik schreibt, hatte er doch Oliva fortreisen lassen. Denn Brunsvik hatte dem Meister zwar die Begleitung nach Teplitz zugesagt, ihn aber einfach aufsitzen lassen. In Teplitz war der Meister dann in Gesellschaft Olivas gesehen worden. Beethoven hatte, wie Varnhagen erzählt, auf seinen „einsamen Streifereien“ im Schloßgarten Rahel Levin jedenfalls mehrere Male begegnet. Dann bei ähnlicher Gelegenheit erfolgte die Bekanntschaft mit Rahel und Varnhagen. „Ein lebenswürdiger junger Mann, Namens Oliva“, der den Meister „als treuer Freund begleitete, vermittelte leicht die Bekanntschaft“ (Varnhagen v. Ense, „Denkwürdigkeiten“, 1837, II, S. 345). Oliva findet die freundlichste Aufnahme im Varnhagenschen Kreis, besonders bei Rahel Levin, die ihn dann noch brieflich herzlich grüßen läßt. Am 14. September mußte Varnhagen von seiner geliebten Rahel scheiden, da sie Teplitz verließ. „Der Abschied brach mir das Herz . . . Die Teilnahme des guten Oliva, des braven Beethoven half mir über die nächsten Tage hinweg.“ Dann aber entnimmt man aus einem Brief Varnhagens an Rahel vom 18. September 1811, daß es zwischen Beethoven und Oliva kurz vorher „heftige Auftritte“ gegeben hatte. Es ist noch nicht ergründet, was eigentlich vorgekommen ist. Doch war der Meister jedenfalls über Oliva sehr aufgebracht. Oliva scheint allein nach Wien zurückgekehrt zu sein (Abfahrt von Teplitz 23. September, Th.-R. III, S. 283). Beethoven war zu Lichnowski nach Grätz und Troppau gefahren, wo die erste Messe aufgeführt wurde. Das Zerwürfnis mit Oliva klingt nach in einem Briefchen an Pasqualati, das beginnt: „Der Lumpenkerl Oliva (jedoch kein edler L—k—l) kommt nach Ungarn, gib Dich nicht viel mit ihm ab, ich bin froh, daß dieses Verhältnis, welches blos die Noth herbeiführte, hierdurch gänzlich abgeschnitten wird — Mündlich

mehr —.“ Eine Zeitlang vermißten Rahel und Varnhagen jede Nachricht von Oliva, der erst am 3. Juni 1812 einen herzlichen Entschuldigungsbrief an Varnhagen richtete. In diesem Schreiben kommt auch die Stelle vor, die uns in bezug auf Olivas Lebensgang auf einiger Zeilen Länge festhalten muß. Oliva schreibt: „Von meinen fatalen Verhältnissen kann ich Dir bloß melden, daß die Of(fenheimer und Herz) sich sehr schlecht gegen mich benehmen, und daß ich dadurch gezwungen bin, mir ein anderes engagement zu suchen . . .“ Er trat nach einiger Zeit bei der Großhandlungsfirma Mayer & Landauer (Bäckerstraße, Seidenhändler) ein. Im Laufe der Jahre glich sich die Uneinigkeit zwischen Beethoven und Oliva wieder aus, und gegen 1820 verkehrte der junge Freund wieder beim tauben Meister, dessen „Gesprächshefte“ recht oft Olivas Schrift aufweisen. 1812 hatte sich Oliva noch freundschaftlich in der Angelegenheit der Kinskyschen Zahlung angenommen (Th.-R. III, S. 367). Aus den „Gesprächsheften“ von 1819 geht hervor, daß Oliva bei Mayer & Landauer im genannten Jahr arbeitete, und zwar bis 12 Uhr und nachmittags bis 7 Uhr. Er scheint daneben auch Klavierunterricht gegeben zu haben und vermittelte Stoffe und Herstellung von Kleidern (vgl. W. Nohl, „Konversationshefte“ an vielen Stellen). 1820 ging er nach Rußland. Man meinte, ihn unerlaubter Auswanderung wegen noch packen zu können, doch hatte er sich unterdesen in St. Petersburg glücklich verheiratet. Er starb 1848 an der Cholera.

Zu Oliva siehe Schindler passim, „Die Musik“ Bd. IV, S. 388ff., Dr. Emil Jacobs „Beethovens Beziehungen zu Goethe und Varnhagen“ und Heft 21, S. 189f. „Neue Musikzeitung“ 1917 Dezember, Max Unger, „Beethovens Badereisen von 1811 und 1812“. La Mara, „Musikerbriefe“ II, S. 9. Frimmels „Beethovenjahrbuch“ und „Beethovenforschung“. Der Brief Beethovens an Offenheimer & Herz wurde zuerst von mir mitgeteilt in Robitscheks Zeitschrift „Deutsche Kunst- und Musikzeitung“ vom 1. Februar 1895 (XXII Nr. 3). (Siehe auch bei: Stoll und: Varnhagen.)

**Opernpläne.** Bei allen schöpferischen Geistern leuchten oft plötzlich Gedanken, Absichten, brauchbare Pläne auf, die bald erlöschen oder erst nach einiger Zeit durch Hindernisse ins Dunkel zurückgeschoben werden. Nicht zuletzt ist Beethoven als ein solcher schöpferischer Geist zu nennen. Die vielen Opernpläne Beethovens führen auf diese Bilder. — Die Absicht, Opern zu schreiben, reicht beim Meister sicher weit zurück, wie sich annehmen läßt, bis in die Bonner Zeit, die ihn mit Operaufführungen in nächste Berührung gebracht und die Kenntnis von Dramen, wie „Fiesco“, verschafft hatte. Das Jugendwerk des

„Ritterballetts“ war ein ungefährer, nur schüchterner Anfang. Aber immerhin hat der Löwe damals schon Blut geleckt. Von allerlei Opernplänen mußte Beethoven dann in Wien gehört haben, als der Auftrag einer wirklichen Opernkomposition erfolgte und der „Fidelio“ vorbereitet und fertig geschrieben wurde. Ich meine die Zeit der Verbindung mit Schikaneder, 1803. Für diesen Theaterleiter war schon eine Oper begonnen. Notierungen sind erhalten zu einem Finale, dessen Text schon von G. Nottebohm besprochen worden ist. Als ganz bestimmt wird in der „Zeitung für die elegante Welt“ vom 2. August 1803 mitgeteilt, daß Beethoven eine Oper von Schikaneder komponiere. Diese schon begonnene Oper, zu der, wie es scheint, auch schon eine Ouvertüre da war oder wenigstens begonnen wurde, mußte aber dem „Fidelio“ weichen (siehe bei diesem Schlagwort). Die Leidensgeschichte dieses Werkes läßt erkennen, daß Beethoven zunächst von dem Erfolg nicht befriedigt sein konnte, sondern nach neuen Librettos suchte, wovon man in weiten Kreisen Kenntnis hatte, so daß eher zu viele als zu wenige Pläne sich dem Meister aufdrängten. Von der Absicht, einen „Faust“ zu komponieren, ist schon 1808 die Rede. Der Gedanke kehrt noch 1822 wieder (vgl. Schindler 1. Aufl. S. 162, Th.-R. IV, S. 287). 1809 werden ernstliche Unterhandlungen mit Collin gepflogen eines „Macbeths“ wegen. Auch dieser Gedanke leuchtet 1822 nochmals auf, wie man durch den Schauspieler Anschütz erfährt. Bald danach hätte der Meister gern einen Operntext: „Attila“ von Kotzebue gehabt (Th.-R. III, S. 299). Am 11. Juli 1811 schreibt Beethoven an den Fürsten F. Palffy (nicht an Esterhazy): „Es ist so schwer, ein gutes Buch zu finden für eine Oper: ich habe seit etwelchen Wochen nicht weniger als 12 u. m. dgl. zurückgegeben.“ Vielleicht war auch eine Arbeit des jungen Ludwig Stoll dabei (siehe bei: Stoll). (Th.-R. III, S. 267, nach L. A. Frankls „Sonntagsblättern“ von 1847). Damals hatte den Meister auch ein Text „Les ruines de Babylon“ gefesselt. 1812 möchte Beethoven dann wieder „Ulysses' Wiederkehr“ als Libretto erhalten, wie Körner bald danach (am 10. Februar 1813) schreibt. Um jene Zeit wird auch an eine Musik zu Müllners „Die Schuld“ gedacht. (Eingehende Mitteilungen in der Fischhoffschen Handschrift, siehe A. Leitzmann, „Beethovens persönliche Aufzeichnungen“ S. 12f. Nr. 18 und S. 51.) Im Dezember 1814 taucht der Plan eines „Romulus“ auf, den Beethoven für Treitschke komponieren sollte (Nottebohm, „Beethoveniana“ II, S. 329, und Th.-R. III, S. 501 ff). Ein neu aufgefundener Brief dazu im Versteigerungsverzeichnis K. E. Henrici Nr. XC vom Sommer 1924. Um dieselbe Zeit muß auch das Libretto einer Oper „Bacchus“ von Rudolph vom Berge bei Beethoven gelegen haben,

das Amenda aus Kurland eingesendet hatte. Bald darauf wollte er von Bauernfeld einen Operntext „Brutus“ haben (vgl. Bauernfeld, „Gesammelte Schriften“ Bd. 12, S. 378). Genannt werden auch „Antigone“, „Belisar“, „Orestes“ (durch W. v. Waltershausen in „Münchener neueste Nachrichten“ 30. Oktober 1920). In der Zeit um 1820 ist dann von einem Opernstoff: „Die Begründung von Pensilvany oder die Ankunft des Pen in Amerika“ die Rede (W. Nohl, „Konversationshefte“ I, S. 282), desgleichen von „Falstaff“ und „Libussa“.

Wieder ein „Bacchus“ wird 1821 erörtert mit Jeiteles (siehe Frimmel in den „Münchener neuesten Nachrichten“ vom 30. Oktober 1920).

1823 wird in Erwägung gezogen „Die Apotheose im Tempel des Jupiter Ammon“ von Sporschill (dazu H. Volkmann, „Neues über Beethoven“ S. 69 ff.). Keiner dieser Pläne wurde ausgeführt, und ebenso erging es dem bedeutungsvollen, wichtigen Plan mit der Oper „Melusine“, deren Text von Grillparzer stammt und 1823 erstlich in Erwägung gezogen worden war (vgl. „Grillparzer-Jahrbuch“ XXV. Bd. S. 84, und den Abschnitt: Grillparzer). 1823 war auch vorgeschlagen eine „Drahomira“ wieder von Grillparzer und eine Komposition von Biedenfelds „Bürgschaft“ (Kerst II, S. 76).

Noch sind wenigstens dem Namen nach anzuführen ein „Simson“ (vgl. Wilh. Altmann in Leßmanns „Allgemeiner Musikzeitung“, Berlin, 2. Oktober 1908), „Bradamante“ (Ad. Sandberger, „Beethovenaufsätze“ S. 248), „Undine“, „Claudine von Villabella“ (in verschiedenen Büchern erwähnt, auch bei Thomas San Galli). Zur „Melusine“ auch „Die Musik“ III. Jahr, Heft 12, S. 433 ff. — Zu mehreren der angeführten Pläne vgl. Gerhard Tischer, „Beethovens Opernpläne“ in „Rheinische Musik- und Theaterzeitung“ (Köln 1905), ferner „Leipziger Zeitung“ vom 15. Januar 1920, F. v. Lepel. Frimmel, „Beethoven“ 6. Aufl., S. 69. — Den meisten der Personen, die oben genannt sind, wurden einzelne Abschnitte des Handbuchs gewidmet. —

Zu den Opernplänen Beethovens scheint auch der zu gehören, der als „Der edelste Mann“ erwähnt wird, und zwar unter den Büchern, die im Nachlaß Beethovens als solche verzeichnet werden, welche zurückverlangt wurden. In diesem Falle machte das „k. k. Hoftheater“ sein Eigentumsrecht geltend.

**Oratorien.** Mit einer einzigen Ausnahme sind die vielen Oratorien, die Beethoven schreiben wollte, unausgeführt geblieben. Nur „Christus am Ölberge“, Op. 85, geschaffen in der Zeit von 1801 auf 1802, ist ausgereift. In einzelnen Teilen ist das Werk höchst fesselnd und bedeutend, in anderen wieder opernhaf und dadurch weniger stimmungs-



voll. Christus ist eine Art Vorausnahme des Florestan aus „Fidelio“. Echt dramatisch steigert sich die erste Arie Christi, das Gebet, bis zum Schluß. Die zweite Nummer hat ein Rezitativ von opernhaftem Zuschnitt mit üppiger Koloratur. Der Chor dagegen mit reicher polyphoner Entwicklung nähert sich mehr dem Kirchlichen, und dieser Zwiespalt geht eigentlich durchs Ganze. Das Oratorium umfaßt in letzter Fassung sechs große Abteilungen, in denen neben dem Tenor, der Hauptperson, noch vorkommen: ein Sopran als Seraphi, ein Baß als Petrus, überdies der Chor der Engel, der Chor der Jünger und Chor der Krieger. Das Ganze mit raschem Abschluß: „Preisest ihn, preiset laut im heil'gen Jubelton“ ist für die Gesangskräfte nicht undankbar, und jedenfalls hatte man es diesem Umstand zuzuschreiben, daß bald nach der ersten Aufführung vom 5. April 1803 noch drei weitere innerhalb desselben Jahres folgten. Mit der Herausgabe hatte es Weile. Anfangs wurde das Werk gelobt. Dann berichtet die „Allgemeine musikalische Zeitung“ vom 25. Mai 1803 recht abfällig, fast giftig darüber. Die kritischen Stimmen finden sich bei Th.-R. im II. Bd. abgedruckt, der auch vieles über die Verlagsverhandlungen mit Breitkopf & Härtel enthält. Graf Lichnowski nahm sich um die Sache an, deren geschäftlichen Teil hauptsächlich der Künstlerbruder Karl in der Hand hatte. Nicht ohne Wichtigkeit ist Beethovens Brief vom 26. August 1804, ein langes Schreiben, in welchem der Meister Herrn Härtel mitteilt, daß Änderungen vorgenommen sind: „Das Oratorium ist bisher noch nicht herausgekommen, weil ich einen ganz neuen Chor dazu noch beygefügt und einige Sachen noch verändert habe, indem ich das ganze Oratorium in nur einigen Wochen schrieb und mir wohl hernach einiges nicht ganz entsprach — deswegen hatte ich es bisher zurückbehalten, diese Änderungen datieren sich erst nach der Zeit als ihnen mein Bruder davon geschrieben.“ (Nach der Urschrift bei Breitkopf & Härtel, die sie mir mit anderen Briefen vor Jahren freundlichst zur Abschrift geliehen haben — „Oratorium“ und „datiert“ lateinisch geschrieben.) Wir sehen uns nach dieser deutlichen Erklärung des Tonkünstlers vor einer noch unbeantworteten Frage, nämlich der: Wie hat das Oratorium „Christus auf dem Ölberge“ bei den ersten Aufführungen ausgesehen? Vielleicht gelingt es einem zweiten Jahn oder Prieger, wie beim „Fidelio“ die erste Fassung auch des Oratoriums wiederherzustellen. Skizzen dazu sind sehr reichlich vorhanden, und zwar im Wilhorskischen Skizzenbuch (dazu Erwähnungen bei Lenz, Ludw. Nohl, Th.-R. II, S. 420f.), doch sind jetzt die Zeiten zu ungünstig, um die aufgeworfene Frage sogleich bündig zu beantworten. In Nottebohms „Beethoveniana“ (I, S. 37, II S. 264, 504) ist

u. a. von einem noch 1809 einzulegenden neuen Chor für den „Christus am Ölberg“ die Rede. Beethoven merkt für sich an: „gleich nach der Arie im Oratorium von Jesus muß ein neuer Chor einfallen — Treitsche — kann Bernhard Musik [?].“ Damit wäre die Andeutung gewonnen, daß der Chor „O Heil euch, ihr Erlösten“ nach dem Rezitativ und der Arie des Seraphs zu Nummer 2 nachträglich zugegeben worden wäre. Er gehört zu den besten Stücken des Oratoriums. Erst 1811 kam es in abschließender Gestalt bei Breitkopf & Härtel heraus. Entwürfe befanden sich vor Jahren bei Vesque-Püttlingen in Wien.

Es ist klar, daß der musikstrotzende Beethoven ebenso selbst an neu zu schaffende Oratorien dachte, sooft er von religiösen Stimmungen überkommen wurde. Mit Texten dazu sah es aber schlecht aus. Der Hubersche Text zum „Christus am Ölberge“ mahnte zur Vorsicht, und ein Oratorium aus der Zeit der Christenverfolgung unter Nero, das 1803 durch Aug. Gottlieb Meißner angeregt wurde, blieb unkomponiert (siehe bei: Huber, Marco, Meißner). Ebensowenig wie Meißners Oratoriumstext fand auch Collins „Befreiung Jerusalems“ von 1807 durch Beethoven musikalische Belebung (siehe bei: Collin und Th.-R. III). 1808 ist in einem Brief an Hammer-Purgstall von einem Oratorium „Die Sündfluth“ die Rede, ohne daß man darüber etwas von musikalischen Entwürfen berichten könnte. (Th.-R. III, S. 65, und oben bei: Hammer.) In der Zeit von 1809 auf 1810 wurde dem Meister ein Gedicht „Die Höllenfahrt des Erlösers“ aus Leipzig zugeschickt. Es blieb unkomponiert. Nicht näher zu bestimmen ist ein Oratorium, das dem Meister 1812 durch Thomson angetragen wurde (Th.-R. III, S. 272 und 596). 1815 erging dann von der Gesellschaft der Musikfreunde der Ruf an Beethoven, ein Oratorium zu schreiben. Den Text „Der Sieg des Kreuzes“ schrieb Bernard, doch fiel er nicht zur Zufriedenheit Beethovens aus. Es wurde geändert, herumgepfuscht, und das Ergebnis war das, daß auch dieser Plan unausgeführt blieb. (Der Inhalt des Textes wird bei Th.-R. V, S. 14f. gegeben. Siehe auch bei: Bernard, Gesellschaft der Musikfreunde, Hauschka, Weißenbach, C. F. Pohl, „Die Gesellschaft der Musikfreunde“, R. v. Perger, R. Hirschfeld und E. Mandyczewski, „Geschichte der G. d. M.“ und den Autographenkatalog von F. Malota Nr. LX, Einleitung.)

Von einem „Oratorium nach Boston“ erfährt man 1823 durch eine Eintragung Biehlers in ein Gesprächsheft, aus dem Kerst (II, S. 256) ohne nähere Angabe einige Stellen benutzt. Eine Anspielung auf Nordamerika in Beethovens Brief an Ries vom 20. Dezember 1823 bezieht sich wohl auf jenen Antrag aus Boston.

In den letzten Jahren des Meisters, noch während hier und da vom „Sieg des Kreuzes“ die Rede ist, spricht Beethoven öfters mit dem Dichter Kuffner über Oratorien. Kuffner schreibt im April 1826 auf: „Ein Oratorium scheint mir das Höchste. Ich konnte mich nie satt schreiben an Oratorien und bin bereit, für Sie allein tausend Oratorien zu schreiben.“ Ein Kuffnerscher Text „Saul“ oder „David und Saul“ kam ernstlich in Frage und wurde wenigstens in Beethovens Kopf zum Teil fertig (nach Mitteilungen von K. Holz an Otto Jahn), Handels „Saul“ scheint die Anregung gegeben zu haben (siehe bei: Kuffner, Th.-R. V, besonders S. 449).

In diesem Falle machte wieder die Todeskrankheit den Strich durch die Rechnung, und als wirklich vollendete Arbeit bleibt von allen genannten Stoffen nur der „Christus am Ölberge“ übrig.

**Orchester.** Die Aufführungen Haydnscher und Mozartscher Symphonien nach den Urtexten haben gewöhnlich für die Ohren der Heutigen etwas Mageres an sich. Ist man doch durch Richard Wagner und die Neueren, wie Richard Strauß, an schallkräftigere Orchester gewöhnt. Aber schon bei Beethoven begann die üppigere Ausstattung der Partituren und die größere Klangfülle. Seit den ersten Symphonien stellt sich durch Beethoven schon eine reichere Behandlungsweise des Orchesters ein, die in weiten Kreisen als: Beethovensches Orchester bekannt ist. Die Anordnung ist gewöhnlich folgende: Oben die Flöten, dann die Oboen, Klarinetten und Fagotte, einschließlich des Kontrafagotts, als zusammengehörige Holzbläser, dann die Hörner und Trompeten als Blechinstrumente, die Pauken, der Chor der Posaunen und zuunterst das Streichquintett, das wieder für sich eine abgeschlossene Gruppe bildet. Als mehr oder weniger selten vorgeschriebene Instrumente kommen noch hinzu: die kleine Flöte, die Trommel, deren größte, eine Art Donnermaschine, in der Schlachtmusik die Kanonenschüsse anzugeben hatte, die Becken, die in der 9. Symphonie den Abschluß ungünstig färben, und einmal die Harfe, die in der „Prometheusmusik“ zur Anwendung kam. Beethoven war jederzeit bemüht, sich in die Spielweise und Wirkung aller Instrumente einzuarbeiten. Man weiß dies nicht nur von den Streichinstrumenten, sondern auch von den Bläsern (siehe bei: Dragonetti, Krumpholz, Mittag, Punto, Sellner).

**Orgelspiel.** Schon als Knabe wurde Beethoven in die Behandlung kleiner und größerer Orgeln eingeführt und das so erfolgreich, daß er bald den kurfürstlichen Organisten Neefe vertreten durfte. (Siehe bei: Musikalische Erziehung und bei: Neefe.) Bei Ausflügen in die Umgebung Bonns dürfte er in den Landkirchen gewöhnlich die Orgeln

versucht haben. Beglaubigt ist sein Orgelspiel in Marienforst. Ich vermute, daß er auch bei seiner ersten Reise nach Wien gelegentlich in Kirchen das Handwerk begrüßt hat, z. B. in Augsburg. Daß er je Gelegenheit gehabt hätte, die großen Orgeln in Halberstadt oder Haarlem zu versuchen und die Gewalt dieser hervorragenden Tonwerkzeuge auf sich und seine Zuhörer wirken zu lassen, ist ausgeschlossen. Aber was man sonst von seinem Orgelspiel erfährt, deutet an, daß es in vieler Beziehung ebenso bewundernswert gewesen wie sein Klavierspiel. Auch andere Orgeln als die angedeuteten gewaltigen geben großartige Wirkungen. Auf diese bezieht sich Beethovens Gespräch mit dem Breslauer Organisten K. G. Freudenberg 1825. Von J. S. Bach sprachen sie, und Beethoven, der damals sagte, Bach sei nicht „Bach“, sondern „Meer“, erklärte den alten Meister für das Ideal eines Organisten. Wie begreiflich brachte ihn dieses Gespräch auf seine Bonner Zeit. „Auch ich“, erzählte er, „spielte in meiner Jugend viel die Orgel, aber meine Nerven vertrugen die Gewalt dieses Rieseninstrumentes nicht. Einen Organisten stelle ich, wenn er Meister seines Instrumentes ist, unter den Virtuosen oben an.“ Dann äußerte er sich über die Wiener Organisten abfällig. Die Besetzung der Stellen geschehe in so einfältiger Weise, daß schließlich die „Leiermänner obenan“ kämen. (Der Besuch Freudenbergs bei Beethoven ist zuerst mitgeteilt bei D. Viol, „Aus dem Leben eines alten Organisten“. Dann wurden diese Mitteilungen benutzt durch Ludw. Nohl in „Beethovens Leben“ und wieder mit der Verschiebung der Jahreszahl von 1825 auf 1824 in Nohls „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen“ S. 190f., bei Th.-R. V, S. 221f. mit Beibehaltung der Jahreszahl 1825 aus dem ursprünglichen Bericht. Nohls Bedenken gegen 1824 sind denn auch nicht im mindesten beweisend. Auch Kerst drückt den Violschen Bericht ab mit der Jahreszahl 1825.)

In Wien war Beethoven sogleich 1792 in ein anderes Fahrwasser gekommen, das ihn vom Orgelspiel abtrieb. Doch behielt er das mächtige Tonwerkzeug im Gedächtnis, wie schon aus der Freudenbergschen Überlieferung hervorging, und wie es daraus erhellt, daß der Künstler ein Präludium für die erste Messe schreiben wollte (siehe bei: Messe). Als Beethoven mit Starke, den er schon jahrelang sehr wohl kannte, einmal in Döbling zusammentraf, gingen sie zur Kirche und verschafften sich Eintritt in diese und zur Orgel. Beethoven hatte dem Freund Starke, mit dem er auch in Döbling oft zusammentraf, vom Orgelspiel in seiner Knabenzeit erzählt und spielte nun „beinahe eine halbe Stunde auf der Orgel, und zwar zwei Präludien, das erste *con amore* mit angenehmem Register (Beethovens Gehör war damals

in dem Zustand, daß er dieses Piano auf der Orgel noch hörte), das zweite bestand aus fugierten Sätzen, es war ein Freudenfest für Starke —“

Beethoven wird wohl, einmal an die Jugendzeit in Bonn erinnert, der Fuge gedacht haben und der Präludien, die er 1783 geschrieben und gespielt hatte. „Eine zweistimmige Fuge in geschwinder Bewegung — verfertigt von Ludwig van Beethoven im Alter von 11 Jahren“ (Leipziger Supplementband Nr. 309) und „Deux Préludes par tous les 12 Tons majeurs pour le Fortepian ou l'Orgue“, die später, 1803, bei Hoffmeister & Kühnel in Leipzig erschienen sind (aufgenommen in die Gesamtausgabe, Nottebohms Katalog Op. 39).

Der Orgeltisch aus der Minoritenkirche in Bonn kam als Widmung in die Sammlungen des Vereins Beethovenhaus in Bonn (Abbildung bei Schiedermaier, „Der junge Beethoven“, Taf. XII).

(Vgl. Th.-R. I, S. 130f., besonders Riemanns zutreffende Bemerkung, ferner Frimmel, „Beethoven“ 6. Aufl. S. 12 und das Werkeverzeichnis, „Beethovenstudien“ Bd. II. Siehe auch oben bei: Godesberg.)

**Ouvertüren.** Kaum gibt es ein Gebiet der Musik, das von Beethoven nicht gepflegt und in eigenartiger Weise emporgebracht worden wäre. Gar nicht zuletzt gilt dies vom Gebiet der Overtüre. Als selbstverständlich setze ich voraus, daß der Meister auch hier sich auf den Schultern von Vorgängern erhoben hat. Ganze lange Reihen von Einleitungsmusiken mußte er schon in der Bonner Zeit kennen gelernt haben. Und was einer in jener Altersstufe, die Beethoven in Bonn verbracht hat, mit Aufmerksamkeit hört, muß doch gewiß einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen. Gluck, Mozart, G. Benda, Grétry, Paisiello, Cimarosa, Sacchini, Salieri, Dittersdorf und noch andere waren die Namen von Opernkomponisten, die in bunter Reihe zur Zeit des jungen Beethoven in ihren Werken zu hören waren (vgl. Th.-R. I, S. 251ff.). Von diesen Meistern hat Beethoven ohne Zweifel sehr vieles gelernt, wirkungsvolle, düstere Einleitungen, klassische Formen und eilende Schlüsse. Aus den Inventaren und sonstigen Mitteilungen, die Ad. Sandberger in seinen „Beethovenaufsätzen“ bietet, wird sich, wie er selbst sagt (S. 112), für die Forschung noch eine ganze Reihe von Aufgaben herausstellen. Aber Beethoven geht bald über alte Vorbilder hinaus, auf die auch Botstiber in seiner „Geschichte der Overtüre“ (S. 164f.) angespielt hat.

Als erste eigentliche Overtüre ist unter Beethovens Werken die zum Ballett „Prometheus“, beziehungsweise „Die Geschöpfe des Prometheus“ anzusehen. Sie steht noch stark unter dem allgemeinen Einfluß Glucks und Mozarts in bezug auf Formung und Auffassung.

Die „Leonoren-Ouvertüren“, von denen die herkömmliche Nr. 2 wohl als erstentstandene anzusehen ist, und die 4., die sogenannte „Fidelio-Ouvertüre“ von 1814, unzweifelhaft die letzte ist, knüpfen an Motive aus der Oper an — in jeder wird z. B. von Florestans „In des Lebens Frühlingstagen“ Gebrauch gemacht — nähern sich dem, was man Potpourri-Ouvertüren genannt hat.

Zwischen die Zeit von 1805 und 1814, in der die „Leonoren-Ouvertüren“ entstanden sind, fällt als klassische Form die schwungvolle, erhabene Einleitungsmusik zu Collins „Coriolan“ von 1807, die im Handbuch des besonderen besprochen ist. Auch die hervorragende Ouvertüre zu Goethes „Egmont“ mußte mit einem besonderen Abschnitt bedacht werden. Der Form nach ist sie eine klassische Ouvertüre mit ruhiger, kraftvoller Einleitung und einer Koda feurigster Art. Sie fällt 1810.

Wenngleich in den folgenden Ouvertüren: „Ruinen von Athen“ (1811), „König Stephan“ (1811), die „Namensfeier“-Ouvertüre (1814) und „Weihe des Hauses“ (1822) manche fesselnde Gedanken vorkommen, so stehen sie doch alle weit hinter den erstgenannten zurück. Die „Weihe des Hauses“ wurde aus Anlaß der bevorstehenden Eröffnung des Josefstädter Theaters geschrieben und laut Vermerk am 3. Oktober 1822 zuerst aufgeführt. (Vgl. Schindler II, S. 5ff.; Nottebohm, „Beethoveniana“ II, S. 385f. und 472. Desselben „Themat. Kat.“, S. 119.) Diese Ouvertüre wurde dem Fürsten Galitzin gewidmet. — Die Einleitung zum Oratorium „Christus am Ölberg“ kann nicht als eigentliche Ouvertüre gelten, und die „Overtura“ des Streichquartetts Op. 133 gehört sicher nicht in diese Reihe. — Zu einer Ouvertüre über den Namen „BACH“ hat Beethoven einiges skizziert, und zwar in den Jahren von 1822 angefangen. Es war ihm wohl ernst damit, doch ist eine BACH-Ouvertüre nicht fertig geworden. Nottebohm ist der Sache nachgegangen. In P. Bekkers „Beethoven“ findet sich ein Faksimile von Skizzen zu einer solchen Ouvertüre. Man kann es bedauern, daß dieser Plan nicht ausgeführt wurde, da man eine große Orchesterfuge als Huldigung für den alten Kontrapunktiker erwarten durfte, den Beethoven so sehr verehrte. „Freude, schöner Götterfunken“ von Schiller sollte schon 1812 als „Ouvertüre“ ausgearbeitet werden. Bei Nottebohm in „Beethoveniana“ findet sich noch sehr vieles auch über andere Beethovensche Ouvertüren (siehe nach Register). Vgl. auch „Die Musik“ April 1925, S. 498 zu Beethovens Op. 124. Revidierte Stimmen zu „König Stefan“ waren 1892 bei A. Posonyi in Wien. Skizzen kamen vor 1910 bei Henrici in Berlin („Autogr.-Kat.“ Nr. III). Ed. Hanslick äußerte sich über die Ouver-

türen „König Stefan“ und „Die Weihe des Hauses“ in dem Buche „Aus dem Konzertsaal“ S. 339 und 352. Die sogenannte „Namensfeier“-Ouvertüre hat eine ziemlich verwickelte Geschichte in bezug auf die Entstehung und die Aufführungen. Mit einigen Gründen tritt Nottebohm („Beethoveniana“ I, S. 37 ff.) in einer eigenen Studie gegen die Annahme auf, daß es sich bei dieser Ouvertüre um eine Gelegenheitsarbeit zu Ehren des Kaisernamensfestes von 1814 handle. Wurde sie doch an einem anderen Tage, am 25. Dezember 1815, zuerst aufgeführt im Konzert zum Besten des Bürgerspitals zu St. Marx in einer Akademie, in der auch „Meeresstille und glückliche Fahrt“ erstmalig zu Gehör gebracht wurde. Auf der Urschrift in der Wiener Nationalbibliothek steht freilich „Ouverture von L. v. Bthven am ersten Weinmonath 1814 — Abends zum Namenstag unseres Kaisers“, aber dann ist nicht mehr von diesem Namenstage die Rede, und schließlich wurde sie 1825 dem Fürsten Anton Heinrich Radziwil gewidmet. Sollte vom Kaiser aus gegen die Aufführung und Widmung gewirkt worden sein? Gar nicht unmöglich dies bei der augenscheinlichen Abneigung des Kaisers gegen Beethoven! —

Die grundlegenden Forschungen zur Entstehungszeit jeder Ouvertüre sind bei Thayer im „Chronol. Verzeichnis“ und bei Nottebohm im „Thematischen Verzeichnis“ niedergelegt. Dort auch die Titel der alten Ausgaben.





# Beethoven - Handbuch

von

Theodor Frimmel

★

Zweiter Band

Pachler — Zulehner



---

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

Leipzig 1926

Copyright 1926 by Breitkopf & Härtel, Leipzig

## P.

**Pachler**, Frau Marie Leopoldine Koschak, vermählte Pachler (geb. 1794 zu Graz, gest. ebendort 1855). Sehr musikbegabte Dame, die für Beethoven begeistert war, aber nicht, wie 1865 in der X. Beilage zu Nr. 205 der „Augsburger allgemeinen Zeitung“ vom 24. Juli zu lesen war, von diesem geliebt wurde. Sie spielte mehrere Klaviersonaten des Meisters so sehr in seinem Sinn, daß er für die Dame jedenfalls künstlerisch eingenommen war. Aber von einer „leidenschaftlichen Liebe“, wie es 1865 hieß, kann keine Rede sein. Marie Koschak heiratete 1816 den Dr. Karl Pachler, dessen Sohn Faust gegen diese unerweisliche und recht unwahrscheinliche Behauptung mit Erfolg auftrat, und zwar in der „Neuen Berliner Musikzeitung“ (B. Behr, E. Bock) 1866 mit einer langen Studie „Beethoven und Marie Pachler-Koschak, Beiträge und Berichtigungen“ (auch in Sonderabdruck erschienen). Die wichtigsten Angaben zum Lebenslauf der Frau Marie Pachler-Koschak werden darin geboten, und über die Beziehungen zu Beethoven erfährt man folgendes: Schon 1811 war Mariens Schwager Dr. Anton Pachler in Wien bei Karoline Pichler eingeführt und mit dem Dichter Bernard bekannt geworden. So konnte es ihm an Verbindungen mit geistig bedeutenden Menschen, ja selbst an Gelegenheit, dem großen Tonmeister vorgestellt zu werden, nicht fehlen . . . Er suchte Beethoven auf, „wie dies aus einem seiner Briefe vom Ende des Jahres 1811 hervorgeht“. Marie Koschak komponierte auch. Der Schwager Anton, der 1816 in Wien war, legte dem Meister eine Fantasie vor, ohne aber den Namen der Dilettantin zu nennen. Am 17. Oktober 1816 schreibt er an Marie: „Beethoven war eben ein paar Tage vorher von Baden zurückgekommen, das wußte ich; ich lief also spornstreichs zu ihm und traf ihn glücklicherweise zu Hause. Ich hielt Dir Wort und nannte keinen Kompositeur. Er durchlas das Stück aufmerksam und sagte am Ende, es sei sehr viel für jemanden, der die Komposition nicht studiert habe. Wenn er zugegen wäre, so wolle er ihn an die Mängel aufmerksam machen; aber schriftlich sei das zu weitläufig, und nach fleißigem Studium der Komposition würde der Kompositeur selbst darauf aufmerksam werden.“ 1817 reiste Marie allein nach Wien, wo Anton Pachler ihren Cicerone machte. Im August oder September jenes

Jahres kam sie mit Beethoven persönlich zusammen. Später 1827 schrieb sie selbst an einen Freund über Beethoven: „Ich weiß nicht, ob es Ihnen bekannt, wie sehr ich ihn auch als Menschen verehrte. Ich lernte ihn schon bei meinem ersten Aufenthalt in Wien kennen; wir waren viel zusammen.“ Von den Zetteln Beethovens offenbar aus jener Zeit des ersten Wiener Aufenthalts der Frau Pachler-Koschak (1817) bezieht sich einer auf das Klavierspiel der Dame: „Ich habe noch niemand gefunden, der meine Compositionen so gut vorträgt als Sie, die großen Pianonisten nicht ausgenommen, sie haben nur Mechanik oder Affektation.“ Auch Dr. Karl Pachler war damals bei Beethoven und lud ihn ein, nach Graz zu kommen. Nach einem Brief des Meisters an Herrn Pachler gerichtet, war es nahe daran, daß Beethoven wirklich hingekommen wäre. Von einer wirklichen Grazer Reise ist aber nichts bekannt. 1823 mußte Frau Pachler-Koschak in Baden einen Kuraufenthalt nehmen. Dort konnte sie den Meister zunächst nicht ausfindig machen, und „erst Ende September, als sie von ihrer Nachkur aus dem Bade Pyrawarth zurückgekommen, sei es ihr gelungen, wieder mit ihm zusammen zu treffen. Sie fand sowohl seine Gesundheit als sein Wesen in auffälligem Niedergang“. Darüber berichtete sie auch an Professor Schneller, der eng mit Pachlers befreundet war, nach Freiburg im Breisgau. Zu Schluß erwähnt sie, daß Beethoven ihr „bloß im Moment des Scheidens ein musikalisches Lebewohl“ geschrieben hat. Diese Kleinigkeit wurde mit Bleistift notiert und ist mit folgender Beischrift des Meisters versehen:

„Vöslau, am 27. September.

Von L. v. Beethoven.

An Frau v. Pachler.“

Die Noten sind das Thema zum Kanon „Das Schöne zum Guten“ (siehe bei: Canones S. 87.) Später schrieb Frau Pachler-Koschak noch an Beethoven nach Wien, von wo sie über Beethovens Befinden durch Jenger Nachrichten erhielt. Der nahe Bekannte und Freund Jenger schrieb einen langen Bericht, der beginnt: „Zum Beginn des neuen Jahres. Nun entrichte ich der lieben guten Ludlamsherbergemutter den innigsten verbindlichsten Dank für das durch Freund Rettig erhaltene Schreiben vom 5. November l. J., welches mir die lange gewünschte Gelegenheit verschaffte, den großen Tonheros van Beethoven kennen zu lernen, leider aber in einem Zustande, der mich tief erschütterte . . .“ (Dieser Brief vom 29. Dezember 1826, dessen Anfang ich nach der Urschrift wiedergebe, ist bei Faust Pachler mit einigen Unrichtigkeiten gedruckt.) Jenger meldete auch das Ableben des Meisters nach Graz (dieser Brief vom 27. März 1827 ist bei

Faust Pachler richtig wiedergegeben). Nach Beethovens Tod vermittelte Jenger noch einige Reliquien, u. a. den Metronom bei der Nachlaßversteigerung.

Über den Pachlerschen Kreis in Graz, zu dem als Hauptperson Schubert und, wie schon angedeutet, auch Jenger gehörte, gibt hauptsächlich die Schubertliteratur Auskunft, z. B. Kreißle, „Schubert“ S. 249, 394ff., Heuberger, „Schubert“ S. 112f., Otto Erich Deutsch in der „Grazer Tagespost“ 3. Februar 1907 und der „Öst. Rundschau“ 1. Februar 1907, auch in seinen Büchern über Schubert. — Zu Marie Pachler-Koschak neben der oben benutzten Schrift von Faust Pachler auch Th.-R. III, S. 278, 366, 398, IV S. 59ff., 466 und V nach Register. — Jos. Abel hat ein Bildnis der Marie Pachler-Koschak gemalt, das nach meiner Erinnerung auch in Miniaturgröße kopiert ist (Marie Pachler mit einer Lyra in der Hand). (Siehe bei: Jenger, Krankheiten, Locken, Metronom, Haare.)

**Paer**, Ferdinando (geb. 1771 zu Parma, gest. 1839 zu Paris). Der berühmte, in Italien ausgebildete Musiker, der besonders als fruchtbarer Opernkomponist Aufsehen gemacht hat. 43 Opern von ihm werden genannt, deren erste, „Circe“, schon 1791 in Venedig aufgeführt wurde. Auch Kantaten, Oratorien und anderes hat er geschaffen. Obwohl in Wien nur eine Art Fluggast für wenige Jahre, hat er doch für Beethoven Bedeutung. Er lebte nur einige Zeit in Wien, wo 1797 seine Gemahlin (Riccardi) als Opernsängerin tätig war. Schon zu Ostern 1802 übersiedelte Paer nach Dresden. Dann kam er nur mehr besuchsweise nach Wien, z. B. zu Anfang des Jahres 1803 (F. S. Gaßner, „Universallexikon“). Als Hofkapellmeister in Dresden schuf er dort die „Leonore“, seine Leonore, die am 3. Oktober 1804 dort und erst später einige Male in Wien mit Erfolg aufgeführt wurde, sich aber neben der Beethovenschen Oper mit dem ganz nahe verwandten Libretto, also neben „Fidelio“, nicht dauernd halten konnte. Im Rossini-kreis haben sich dann Legenden gebildet, als hätte Beethoven bei einer Aufführung der „Leonore“ von Paer die Anregung zu seiner „Leonore“, d. i. zu „Fidelio“ empfangen. Aufklärend wirkte ein sachlicher, sehr wertvoller Aufsatz von Leop. v. Sonnleithner, den ich unverkürzt mitteile, da er auch sonst für die Fideliofragen von Bedeutung ist („Rezension und Mitteilungen über Theater und Musik“ Bd. VI S. 412ff., 1860).

Beethoven und Paer, eine Berichtigung mitgeteilt von L. v. Sonnleithner. — Unter der Aufschrift „Beethoven und Paer“ bringt die „Niederrheinische Musikzeitung“ in dem Blatte Nr. 24 vom 9. Juni 1860 eine Zuschrift des rühmlichst bekannten Tonsetzers Ferdi-

nand Hiller, worin dieser, mit Beziehung auf eine frühere Äußerung Berlioz' (enthalten im „Journal des Débats“ im Referat über „Fidelio“) erklärt, er (Hiller) habe dem Herrn Berlioz ein Witzwort Beethovens vor längeren Jahren mitgeteilt, welches ihm der dabei beteiligte alte Ferdinand Paer selbst erzählt habe. Beethoven sei nämlich eines Abends mit Paer in das Theater an der Wien gegangen, wo die „Leonora“ des letzteren gegeben wurde. Beethoven habe neben ihm gesessen, und nachdem er einmal über das anderemal ausgerufen: „Oh que c'est beau, que c'est intéressant!“ endlich gesagt: „Il faut que je compose cela.“ Paer habe ganz stolz darauf geschienen, auf diese Weise die Veranlassung zu Beethovens Komposition des „Fidelio“ gegeben zu haben, und es sei an der Wahrhaftigkeit dieser Erzählung aus seinem Munde wohl nicht zu zweifeln. So weit Ferdinand Hiller.

Der ganze Streit zwischen diesem und Berlioz besteht nun darin, daß letzterer die Beethoven zugeschriebene Äußerung in andere Worte kleidet, die er als eine „rudesse humoriste“ bezeichnet, indem sie eine malitiöse Ironie enthalten. Sie sollen nämlich gelautes haben: „Votre opéra me plaît, j'ai envie de le mettre en musique.“

Die Redaktion bemüht sich hierauf zu erörtern, wie und wann dieser Vorfall sich ereignet haben könne, und schließt damit, daß Paers „Leonora“ 1802 geschrieben und anfangs 1803 in Wien aufgeführt worden sein könnte, wo dann Beethoven den Eindruck, von welchem Paer später erzählte, erhalten, ihn bis zum folgenden Jahre bewahrt und dann den Stoff an Josef Sonnleithner für die von Baron Braun gewünschte Oper vorgeschlagen haben könnte.

Es gibt nun in der Welt nichts Unzuverlässigeres, als die Anekdoten aus dem Leben berühmter Künstler, und leider ist man nur zu sehr geneigt, aus so trüben Quellen ihre Charakterschilderung, ja ihre Lebensgeschichte zusammenzuflicken. Ich würde den angeführten Zeitungsartikel keiner Beachtung gewürdigt haben, wenn es sich nicht um den Fürsten der Tonkunst handelte, wenn nicht so geachtete Namen als Gewährsmänner dabei im Spiele wären. — So aber fühle ich mich gedrängt, hiermit zu erklären:

An der ganzen Erzählung ist kein wahres Wort!

Die Oper „Leonora“ von Paer wurde nämlich im Theater an der Wien niemals, im Wiener Hoftheater aber zum ersten Male am 8. Februar 1809 aufgeführt. Es ist daher geradezu unmöglich, daß Beethoven mit oder ohne Paers Gesellschaft die Oper vor der Komposition seines „Fidelio“ in Wien gehört, sich irgendwie darüber geäußert und sich durch dieses Anhören veranlaßt gefunden habe, ein Textbuch

über die nämliche Handlung für sich bearbeiten zu lassen. — Da ich mich seit vielen Jahren mit der Sammlung von Materialien zu einer Geschichte der Oper in Wien beschäftige und zu diesem Ende nicht nur das gedruckte, chronologische Verzeichnis aller in den Wiener Theatern von 1794—1807 aufgeführten und neuen Schauspiele und Opern, sondern auch die für jene Zeit vollständig vorhandenen Theaterzettelsammlungen blattweise durchgegangen, sowie die Theateralmanache, Tagesblätter und sonstigen Behelfe genau geprüft und ausgezogen habe, so kann ich die Richtigkeit meiner Angaben verbürgen und nötigenfalls aus den Quellen nachweisen. Im Theater an der Wien war die erste dort aufgeführte Oper von Paer der am 4. Februar 1806 in deutscher Übersetzung gegebene „Sargines“, welchem erst am 5. Juni 1808 „Camilla“ folgte. In den Hoftheatern gab man zuerst 1794, 5. November, „Il matrimonio improvviso“; 1798, 26. April, „L'intrigo amoroso“; 6. November „Il Principe di Taranto“; 1799, 23. Februar, „Camila“; 12. Juli „Il morto vivo“; 29. November „La Griselda“; 1800, 2. September, „Ginevra degli Amieri“; 18. Dezember „Poche ma buone, ossia le donne cambiate“; 1801, 23. April, „La testa riscaldata“; 6. Juni „Achille“; 1802 und 1803 wurden nur einige dieser Opern wiederholt; 1804, 31. Juli, gab man „I Fuorusciti“; 1805 wurde weder eine ältere, noch eine neue Oper von Paer gegeben.

Daß Paer die „Leonora“ für Dresden komponierte, darüber sind Fétis und Schilling einig; nur setzt sie ersterer in das Jahr 1805, letzterer in das Jahr 1804. In den Dresdner Berichten in der „Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung“ geschieht dieser Oper in den Jahren 1802—1807 auffallenderweise keine Erwähnung. Doch ist Schilling (was Paer betrifft) in der Zeitangabe der Opernkompositionen ziemlich verläßlich und viel genauer als Fétis, der bedeutende Unrichtigkeiten enthält. Es ließe sich mit geringer Mühe in Dresden erheben, wann dort die „Leonora“ gegeben wurde; es ist aber kaum zu zweifeln, daß sie zwischen 1804 und 1805 komponiert wurde, also jedenfalls gleichzeitig mit Beethovens „Fidelio“, so daß weder Beethoven bei der Wahl des Stoffes, noch der deutsche Bearbeiter von Bouilllys französischem Textbuche auf Paers Oper Rücksicht nehmen konnte. Es haben eben beide Bearbeiter in Wien und Dresden ungefähr gleichzeitig die nämliche französische Quelle benützt, wie denn schon damals die Pariser Theaterliteratur in Deutschland als gute Beute betrachtet wurde. Man tut daher Beethoven vollkommen Unrecht, wenn man ihm andichtet, daß er bei einem Anlasse von der erzählten Art dem allgemein geachteten Paer entweder eine beißende Grobheit oder ein zweifelhaftes Kompliment gesagt habe.

Schwer erklärbar ist es, daß Paer eine so umständliche Tatsache, deren Unwahrheit noch dazu am Tage liegt, sollte frei erfunden oder sich geradezu eingebildet haben. Eine Möglichkeit schwebt mir dabei noch vor. Paer war zu Anfang des Jahres 1803 zum Besuche in Wien und komponierte da seine geistliche Kantate: *Il san Sepolcro*, welche für die Tonkünstlerwitwen-Gesellschaft im Burgtheater am 3. und 4. April 1803 aufgeführt wurde. Vielleicht kam er bei dieser Gelegenheit mit Beethoven zusammen (dessen Oratorium: „Christus am Ölberg“ am 27. März 1803 im Theater an der Wien gegeben worden war) und erzählte ihm den Plan der Oper „Leonora“, deren Komposition er damals sich schon vorgesetzt haben mochte. Dieser Plan kann Beethoven angesprochen und etwa zur Äußerung veranlaßt haben, daß ihm dieser Stoff gefalle, und daß er auch Lust hätte, denselben als Oper zu komponieren. Auf solche oder ähnliche Art wäre Paer, der sich die Sache später in der Erinnerung anders ausmalte, noch von dem Vorwurfe absichtlicher Aufschneiderei zu retten. Der Streit zwischen Berlioz und Hiller ist aber jedenfalls ein Kampf mit Windmühlen.

Bei dieser Gelegenheit will ich noch nebenher bemerken, daß Beethovens Oper in Wien auf dem Theaterzettel niemals mit der Benennung „Leonora“ bezeichnet wurde, sondern 1805 und 1806: „Fidelio oder die eheliche Liebe“, seit 1814 aber einfach „Fidelio“ hieß. Das gedruckte Textbuch von 1806 hat wohl den Titel: „Leonora oder der Triumph der ehelichen Liebe“, der Zettel aber kennt diese Bezeichnung nicht. So weit Sonnleithner.

Eine ähnliche Äußerung Beethovens wie die „*Il faut que je compose cela*“ mag wirklich geschehen sein, doch kann dies gewiß nicht in Paers „Leonore“ gewesen sein, sie dürfte sich auf den „Achille“ von Paer mit dem Trauermarsch beziehen, beziehungsweise auf den Trauermarsch in der As-Dur-Sonate Op. 26, der auch von Ries und Czerny mit Paer in Verbindung gebracht wird. (Dazu Th.-R. II, S. 249, Thayer 1. Aufl. S. 134, Frimmel, „Beethovenforschung“ Heft IV.)

Der Zeitpunkt des ersten Zusammentreffens der beiden Tonkünstler ist nur annähernd zu bestimmen. Jedenfalls muß er nach der Ankunft Paers in Wien 1796 und vor dem Konzert der Gherardi-Franck vom 30. Jänner 1801 liegen. In jenem Konzert spielte Beethoven die Hornsonate, und Paer, offenbar von der Gherardi eingeschoben, leitete die Orchesterbegleitung der Gesangsstücke.

**Palffy**, Ferdinand, Graf von Erdöd (geb. zu Wien 1774, gest. 1840). Graf Ferdinand Palffy stammt aus dem altungarischen, weitverzweigten Adelsgeschlecht. Er ist hauptsächlich als mehrseitiger Kunstfreund




bekannt, der zeitweilig die Leitung der Wiener Hoftheater in Händen hatte. So oft er auch mit Beethoven zusammenkommen mußte, niemals findet man einen Anhaltspunkt, ihn als Förderer des Meisters zu betrachten. Eher gelangt man bei der Prüfung des Verhältnisses zu einer gegenteiligen Meinung. Thayer hat sich, wie ich meine, vergeblich Mühe gegeben, den Grafen zu retten. (Dazu besonders Th.-R. II, S. 5, 7, III S. 447ff., 559f., V S. 71ff.) Zum Verständnis des Folgenden muß sogleich hier bemerkt werden, daß der Name Palffy in Wien niemals so ausgesprochen, ja auch geschrieben wurde, wie er geschichtlich feststeht. Richtig schrieb er sich mit zwei f, wogegen die Wiener ihn allemal mit nur einem sprechen und schreiben. So schreibt ihn Schindler in die „Gesprächshefte“, so läßt er den Namen drucken noch in der 3. und 4. Auflage seiner „Beethovenbiographie“ (z. B. II, S. 58). So hatte offenbar auch Ferd. Ries („Notizen“ S. 92) den Namen im Gedächtnis, als er die Begebenheit mit dem Vierhändigespiel erzählte, bei dem Beethoven das laute Sprechen Palffys im Nebenzimmer dadurch beantwortete, daß er zu spielen aufhörte und erklärte: „Für solche Schweine spiele ich nicht.“ Ries gibt den Namen nur andeutungsweise als „P . . .“. Ludwig Nohl in „Beethovens Leben“ vermutete schon, daß damit Palfy (= Palffy) gemeint sei. Der Schreibung ohne zweites f entsprechen ja die vier Punkte nach dem P. Die zornige Bemerkung Beethovens war wie ein Faustschlag ins Gesicht des Adelsstolzes, zumal des ungarischen. Sehr begreiflich, daß der Künstler beim beschimpften Grafen sich auf diese Weise unbeliebt gemacht hat und das auf lange hinaus. Vorher scheint Palffy sogar für Beethoven eingenommen gewesen zu sein. Denn sonst hätte er z. B. die zwei Billette fürs Bridgetower-Konzert von 1803 (Mai) nicht bedeutend überzahlt, und sonst hätte er sich die Beethovensche Beschimpfung nicht gefallen lassen. Wenn Palffys Name dann nach Jahren, 1824, auf der ehrenden Adresse erscheint, die dem Meister von Wiener Musikfreunden überreicht wurde, so wird eben Palffy schandenhalber mit unterzeichnet haben, da es sehr mißliebig aufgefallen wäre, wenn er sich von dieser so billigen Huldigung für den berühmten Meister ausgeschlossen hätte. Der junge Fürst Lichnowski war ja unter den Veranlassern, desgleichen Graf Moritz Lichnowski, der sich um das Sammeln der Unterschriften verdient machte, ferner die Grafen Czernin, Fries und viele andere, ganz abgesehen von dem freundschaftlich ergebenen Grafen Dietrichstein. In den Angelegenheiten der Akademie von 1824 ist von einem besonderen Entgegenkommen Palffys nichts zu verspüren, auch wenn ein geradewegs feindliches Verhalten, wie im Jahre 1814, diesmal nicht festzustellen ist.

1814 war ein solches ohne Zweifel vorhanden, so sehr, daß Palffys Mißachtung des Beethovenschen Ansehens sogar vom Obersthofmeisteramte gerügt worden war. Palffy hatte damals einen amtlichen „Wischer“ bekommen. Durch A. v. Arneth und besonders durch den Archivar Carl Schrauf ist diese Angelegenheit so gründlich als möglich durch alle kaiserlichen Archive verfolgt worden, wonach ich in den „Beethovenstudien“ (Bd. II, S. 40ff.) diesen „Wischer“ aufgeklärt habe. Dort sind alle erreichbar gewesen Urkunden mitgeteilt. Und aus dem damals gebotenen Aufsatz ist auch das Verständnis von Äußerungen Beethovens gegen Dr. Bursy, gegen Erzherzog Rudolf (schriftlich) und gegen Tomaschek voll zu entnehmen. Die ausgedehnten Erörterungen aus den „Beethovenstudien“ werden diesmal nicht wiederholt, sondern nur das Ergebnis, Palffy hätte keinen Platz unter den Förderern des Meisters zu beanspruchen. — In oftmalige Berührung mit Palffy ist Beethoven seit 1807 gekommen. Zu Ende des Jahres 1806 verabschiedete sich Baron Peter Braun von seinen Untergebenen und teilt ihnen mit, daß er die „Vicedirektion der k. k. Hoftheater an eine Gesellschaft folgender Kavaliere übertragen“ habe. Er nennt die Fürsten Lobkowitz, Schwarzenberg und Esterhazy und die Grafen Esterhazy, Lodron, Ferdinand Palffy, Stephan Zichy und Niklas Esterhazy (Th.-R. III, S. 5). Ich hebe im gegebenen Zusammenhang den Namen Palffy hervor. Neben Lobkowitz war nur Palffy für Beethoven von besonderer Bedeutung. Überdies hatten schon 1810 mehrere andere Mitglieder des Direktoriums ihren Rücktritt erklärt, und zwar vermutlich im Zusammenhang mit einem Handbillet des Kaisers vom 21. Februar 1809 mit tadelnden Bemerkungen über skandalöse Zustände gelockerter Sittlichkeit. 1810 wurde Palffy zunächst Leiter des Burgtheaters, Lobkowitz blieb bei der Oper. 1811 wurden die beiden Genannten, Lobkowitz und Palffy, Leiter des Kärntnertortheaters und des Theaters an der Wien. Nach etlichen Veränderungen in der Direktion und nach dem Bankerott des Fürsten Lobkowitz kamen die Hoftheater unter die alleinige Leitung Palffys (Th.-R. III, S. 265f. und 447). Mit Beethoven bestand trotz der damaligen fortwährenden Verbindung kein gutes Einvernehmen, auch nicht in der Angelegenheit eines zu komponierenden Operntextes „Les ruines de Babylon“. Nicht unmöglich, daß Palffy den Schauspieler Scholz bevorzugt hat, der denselben Stoff als Melodram aufführen lassen wollte. Ein Brief Beethovens an Palffy, nicht an Esterhazy, vom 11. Juli 1811 bezieht sich auf diese Angelegenheit. Aus dem Jahre 1813 ist durch Spohr bekannt geworden, daß Beethoven im Theater an der Wien, das damals Eigentum des Grafen war, ganz laut über Lobko-

witz und Palffyschimpfte. Spohr, der ja damals noch zu Palffy im besten Verhältnis stand, suchte vergeblich, das Gespräch auf andere Gegenstände zu lenken (siehe bei: Spohr und Th.-R. III, S. 353). — 1814, das ist ja richtig, wurde unter Palffys Direktorium „Fidelio“ wieder hervorgesucht, und zwar für eine Festaufführung vor den anwesenden Kongreßbesuchern. Aber konnte denn Palffy etwas finden, das wertvoller gewesen wäre, das zugleich dem Theater eine stärkere Einnahme verschafft hätte? Der „Wischer“ des Obersthofmeisteramtes, von dem schon die Rede war, bezog sich aber auf die ungewöhnlich hohen Abgaben, die Palffy dem Künstler diktiert hatte, und deren Höhe sogar dem Amte zu beträchtlich erschien. Durch die ungeheueren Ausgaben für sein Theater kam Palffy um sein Vermögen, und in Rücksicht darauf wurde der Vertrag 1818 aufgehoben („Die Theater Wiens“ IV, S. 69).

(Zu Palffy die genealogische Literatur, die angeführten Schriften von Thayer, Nohl, Riemann. Vieles in der Literatur über den Wiener Kongreß, ferner „Der Wanderer“, Wien, 25. März und 23. Juli 1814. Vom „Hoftheaterdirektor“ Graf Palffy ist auch die Rede in „Feyerlichkeiten bei der Rückkehr S<sup>t</sup> Majestät des Kaisers von Österreich nach Wien im Jahre 1814 . . .“ [Wien 1816, S. 56, 96, 158]. Dem Grafen Ferdinand „Palffy von Erdöd, Erbherrn auf Bibersburg, Malatzka, S. k. k. apost. Majestät wirkli. Kämmerer . . . Eigenthümer des k. k. priv. Theaters an der Wien und des lithographischen Instituts“ ist gewidmet Anton Zieglers „Adressenbuch von Tonkünstlern, Dilettanten etc.“, Wien 1823. Darin auch Palffys Brustbild in Steindruck von Lanzedelly. Berücksichtigt war Palffy auch in der Wiener Grillparzerausstellung [Nr. 109] und in der „Internationalen Ausstellung für Musik und Theaterwesen“ von 1892, Abtheilung der Stadt Wien, Kat. S. 71, 73, 83. Auch „Die Theater Wiens“ Bd. IV, S. 19 und 69, Aug. Sauer, „Goethe und Österreich“, Ludw. Nohl, „Beethoven, Liszt und Wagner“ S. 105, 117. — C. v. Wurzbachs „Biograph. Lexikon“ gibt noch andere, ältere Quellen an und bespricht auch den Umstand, daß der ehemals so einflußreiche Theaterdirektor undankbarerweise rasch vergessen wurde.) — Ferd. Palffy, obwohl durch den Theaterbesitz um sein Vermögen gebracht, besaß auch eine Gemäldesammlung, die schon zu Anfang der 1820er Jahre erwähnt ist bei Böckh in den „Merkwürdigkeiten von Wien“ S. 114ff. Die Bilder befanden sich zum Teil im Theatergebäude (Nr. 26 an der Wien), zum Teil im Palast zu Hernals. — Eine Bemerkung zu diesem Palais auch bei C. Bertuch in seinem Tagebuch vom Wiener Kongreß S. 145 in der Veröffentlichung von Egloffstein. Alte Beschreibung durch Weidmann im Gräfferschen „Conversationsblatt“ von 1821, S. 1177.

**Parallelstellen** in Beethovens Musik. Die unrichtige Behauptung, daß sich Beethoven nirgends in seinen Werken wiederhole, tritt schon sehr früh, noch zu Beethovens Lebzeiten auf, so z. B. bei Nägeli 1826 in den „Vorlesungen“ (S. 192). Als unbedachte Redensart wird so etwas noch heute gehört. Nun haben allerdings die Beethovenbücher, die hauptsächlich von des Meisters Musik handeln, so die Arbeiten von J. B. Marx, Nottebohm, Wasielewski, Chantavoine, Grove, P. Bekker, bis zu Riemann, Schieder, zum Teil schon längst von solchen Wiederholungen gehandelt, aber einige Hinweise sind wohl nicht überflüssig. Ich gebe im Handbuch nur wenige Winke, da eine erschöpfende Behandlung des Stoffes weit über den Rahmen des Buches hinausreichen müßte.

Zu den meistbekannten Parallelstellen gehört die nahezu wörtliche Übereinstimmung des Menuetts aus der G-Dur-Sonate für Klavier Op. 49 Nr. 2 mit „Tempo di Menuetto“ im Septett Op. 20. — Der Zusammenhang des zweiten Finales im „Fidelio“ mit Beethovens Trauerkantate aus dem Jahre 1790 ist schon wiederholt erörtert worden (z. B. bei Th.-R. I, S. 298, siehe auch A. Heuß im Oktoberheft 1926 der „Zeitschrift für Musik“). — Der Anfang der „Coriolan“-Ouvertüre hat seine Wurzel ebenfalls in jener Trauerkantate von 1790. — Allbekannt ist die Wiederbenutzung des Themas aus den Kontretänzen für die „Prometheus“-Musik, die Variationen Op. 35 und das Finale der „Eroica“. — Von der Übereinstimmung des Kanons im „Fidelio“ mit der kanonartigen Stelle in der Sonnenfelssonate für Klavier hat der Abschnitt: Canones berichtet. — Das leitende Motiv im letzten Satz der Klaviersonate Op. 26 — es ist der Ruf der Goldammer — kehrt wieder im Abschußsatz der Klaviersonate Op. 54. — Der Rhythmus  $\frac{2}{4}$  

wird von Beethoven wiederholt angewendet, wenn auch nicht immer ebenso verarbeitet wie in der C-Moll-Symphonie im Schlußpresto des Lobkowitz-Quartetts Op. 74. Man beachte auch die Durchführung in der Klaviersonate Op. 10, Prestissimo. — Die Verwandtschaft von Takt 2 und 3 in Op. 98 Nr. 1, also im Liederkreis „An die ferne Geliebte“, mit den Takten 21 und 22 des Gesanges „Abendlied“ ist auffallend. (Nebenbei bemerkt sind diese Takte vorbildlich für Rob. Schumann geworden — mehrmals u. a. für das Pianoquartett im Andante cantabile. — Im C-Moll-Konzert Beethovens Op. 37 gehört das Thema des Rondo zu Anfang des Tutti



ganz nahe zu Takt 17 und 19 im ersten Satz der kleinen G-Moll-Sonate Op. 49 Nr. 1. Noch sei auf die Analogie hingewiesen zwischen Takt 18ff. in der G-Dur-Sonate Op. 31 Nr. 1, Rondo, und dem Triolenmotiv im Finale der Sonate pathétique Op. 13, und die Schlüsse des G-Dur-Rondos für Klavier Op. 51 und der Violinromanze in derselben Tonart (Op. 40) geben zu denken. Erst unlängst hat O. E. Deutsch mitgeteilt, daß Beethovens Einlage zu Umlaufs „Schöne Schusterin“ wenig verändert im „Mailed“ aus Op. 52 wiederkehrt. („Neues Wiener Journal“ 30. Mai 1926.)

Für den Musiker braucht nicht eigens gesagt zu werden, daß für diesen Abschnitt die Parallelstellen innerhalb eines und desselben Satzes ausgeschlossen werden, da sie ja mit der Form unweigerlich gegeben sind. Aber in Stücken, die zu verschiedener Zeit entstanden sind, und deren jedes für sich eine eigene Arbeit bildet, haben die Parallelstellen große psychologische Bedeutung, ganz abgesehen davon, daß sie beweisen, Beethoven hätte sich in manchen Fällen doch wiederholt. An die wiederholte Bearbeitung derselben Komposition sei bei dieser Gelegenheit erinnert.

**Panaritium.** Erkrankung an der Hand (siehe bei: Hand).

**Paraquin, Joh. Baptist.** War schon 1783 ein vorzüglicher Kontrabassist und Violoncellist in der Bonner Hofkapelle und wurde auch genötigt zu singen. Es heißt einmal, er habe Baß singen müssen „wegen abgang der Bassostimmen . . . , welches aber gar nicht seines Thuens ist“. Beigefügt ist noch: „unverheirathet und von guter Aufführung“. Auf der Seite aus dem Bonner Hofkalender von 1792, die bei P. Bekker in der Folioausgabe des „Beethoven“ faksimiliert ist, kommt er vor unter den kurkölnischen Tenoristen. Beethoven, der ihn gekannt haben muß, hielt jedenfalls viel von ihm, da er ihn im Zusammenhang mit einer heiklen Kopie in dem viel umstrittenen Brief an Eleonore von Breuning erwähnt. Wegeler („Notizen“ 62) sagt zur Kommentierung des Briefes über Paraquin: „Dieser war Sänger und Contrabassist beim kurfürstlichen Orchester, als Künstler ausgezeichnet wacker und als Mensch hochgeachtet“ (vgl. Th.-R. I nach Register, besonders S. 191 und 239. Thayer teilt mit, daß Paraquin zu Neustadt a. d. Hardt etwa 1746 geboren sei. — Schiedermaier, „Der junge Beethoven“ bringt eine Kritik des Briefes an Eleonore v. Breuning mit der Stelle über Paraquin).

**Pasqualati, Johann** Freiherr von Osterberg (geb. 1777, gest. 1830) und dessen jüngerer Bruder Josef. Kunstfreunde, musikbegabt, mit Beethoven in Verkehr, namentlich zur Zeit, als der Meister wiederholt im Pasqualatischen Hause wohnte, d. i. mit Unterbrechungen von

1804—1815. Dieses auffallende Haus auf der Mülkerbastei steht noch heute (siehe bei: Wohnungen). Als Beethoven dahin zog, gehörte es dem Großhändler Johann Edlen von Pasqualati, der, soweit ich unterrichtet bin, später „k. k. Hofagent und Krainerischer Landstand“ wurde. Mit diesen Titeln gab er 1824 das Trauerblatt heraus, das den Tod seines Großheims, Regierungsrates Barons J. F. von Haggemüller zu Grünberg anzeigte. (Vgl. Frimmel, „Beethovenforschung“ Heft 3 S. 99f. und desselben „Beethovenstudien“ II, S. 23ff. Ich ergreife die Gelegenheit, zu verbessern S. 23 Osterberg statt Osterburg.) 1812 war das Haus im Besitz eines Verwandten (wohl eines Schwagers), Peter Edl. v. Leber, in dessen Familie es sich bis in unsere Tage vererbt hat. Für Beethovens Lebensgeschichte hat Baron Johann Pasqualati und auch sein Haus eine gewisse Bedeutung. Als reicher Dilettant gehörte Baron Johann schon 1812 zu den ersten fünfzig Repräsentanten der Gesellschaft der Musikfreunde (nach C. F. Pohl S. 4f.), unter deren Gründern er auch genannt wird. Beide Brüder werden als Pianofortespieler angeführt. Baron Josef hat auch komponiert, worüber ich in den „Beethovenstudien“ II, S. 26ff. Auskunft gab.

Anfangs mag Beethoven den Baron Johann als Dilettanten gering geschätzt haben. Nicht einmal um den Namen und dessen richtige Schreibung bekümmert er sich. Dann aber lernte er ihn als geschickten Geschäftsmann kennen und als nachsichtigen, liebenswürdigen Hausherrn, der auch nach wiederholter Wohnungskündigung das Logis für Beethoven auf alle Fälle freihielt. Ein vertraulicher Verkehr ist nicht in Frage zu ziehen, bei dem Pasqualati in die Privatangelegenheiten und Familienverhältnisse Beethovens eingeweiht erscheint. So unterzeichnet Pasqualati 1813 eine „Erklärung“ des Künstlerbruders Karl in der Angelegenheit der Vormundschaft über den Neffen (Th.-R. III). Eifrig nimmt er sich um Beethovens Rechte an, als sich Schwierigkeiten in der Auszahlung der Pension von Kinsky und Lobkowitz ergeben hatten. (Siehe bei den Abschnitten: Kinsky, Lobkowitz; Erzherzog Rudolph.) Der Meister erteilte dem Baron Pasqualati schließlich die Vollmacht, das Jahrgeld aus der fürstlich Kinskyschen Kasse beheben zu dürfen. Ebenso steht der Baron auf Beethovens Seite im Rechtsstreit mit dem Mechaniker Mälzel. In der Familie des Barons hatte sich lange die Überlieferung erhalten, daß Beethoven, als er im Pasqualatischen Hause wohnte, einmal ganz eigenmächtig den Maurer holen ließ, um an der Südwand ein Fenster ausbrechen zu lassen. Vermutlich hat G. v. Breuning aus derselben Quelle geschöpft, wenn er dieselbe Geschichte in seinem Buch „Aus dem Schwarzspanierhause“ (S. 22) erzählt. Beethoven mußte sich, auch wenn ihm der

Durchbruch des Fensters nicht gestattet wurde, dem Baron gegenüber für die angedeuteten Gefälligkeiten verpflichtet fühlen und ließ mehrere seiner Kompositionen mit eigenhändigen Widmungsinschriften an Pasqualati gelangen. Auch zeigte er sich teilnahmsvoll, als 1811 Pasqualatis zweite Gemahlin Eleonore (eine geborene Fritsch) gestorben war. Der elegische Gesang „Sanft, wie du lebstest“ ist aus diesem Anlaß dem Baron gewidmet worden (Näheres in meinen „Beethovenstudien“). 1811 muß der Meister in Teplitz wohl mit Pasqualati zusammengetroffen sein, da beide gleichzeitig dort zur Kur weilten (siehe bei: Teplitz und „Beethovenforschung“ Heft 10). Als „Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria“ gegen Ende 1813 wiederholt wurde, erhielt man die Eintrittskarten „im Comptoir des Freiherrn von Pasqualati am Kohlmarkt“. (Das war nach den Redlschen Nachschlagebüchern Kohlmarkt Nr. 301 zu ebener Erde die Schreibstube und Niederlage des Barons Pasqualati „unter der Ragion Joh. Bapt. von Pasqualati. In der stillen Gesellschaft ist Herr Franz Freyherr von Hagenmüller zu Grienberg. Die Firma führt nebst dem Chef auf Herrn Carl Latuada“.) 1810 war Pasqualati mit Koller & Co. in Verbindung. Ob Beethoven auch mit Hagenmüller, Koller und Latuada verkehrte, ist fraglich. Gekannt wird er sie wohl haben. Für Pasqualati ist auch der Kanon „Glück zum neuen Jahr“ geschrieben, und zwar „am ersten Tage des Jahres 1815 bey Bar. v. Pasqualati“.

Seit 1815 ist Beethoven nicht mehr in die Wohnung des Pasqualatihauses zurückgekehrt. Die Verbindung mit dem Baron war aber nicht abgerissen, auch nicht in musikalischer Beziehung. Ein Brief Beethovens an Pasqualati aus der Zeit um 1816 handelt vom F-Moll-Quartett, das Beethoven vom Baron zurück erbittet. (Das Autograph war 1904 bei Liepmannssohn in Berlin und 1917 bei Henrici ebendort. Aufgenommen in die 2. Auflage der Berliner „Briefausgabe“ Bd. III.) Übrigens war Pasqualati 1816 nach Mailand gegangen. 1817 scheint sich der Baron vom Geschäft zurückgezogen zu haben. Von 1818 an kommt die Firma Pasqualati nicht mehr in Ant. Redls „Handlungs Gremien und Fabriken Adressenbuch“ vor.

Die Anhänglichkeit Pasqualatis an Beethoven bewährte sich noch während der Todeskrankheit (siehe bei: Essen und Trinken).

(Zu Pasqualati die Bücher von Wegeler und Ries, Schindler und Th.-R. Etwas schiefes Zeug über Pasqualati bei Lenz, „Beethoven“ I, S. 217. Über den Elegischen Gesang V, S. 131 f. vgl. u. a. Robitschek, „Deutsche Kunst- und Musikzeitung“ XIX [1892] Nr. 2.) Auf das Pasqualatihaus nahmen die Wiener Tagesblätter Rücksicht aus Anlaß der Enthüllung einer Gedenktafel im Jahre 1920, besonders das

„Neue Wiener Tageblatt“ 12. Dezember 1920. Zur Familie Pasqualati vgl. Wurzbachs „Biograph. Lexikon“. Reichliche Mitteilungen aus der Familie verdankte ich vor Jahren dem Herrn Ministerialrat Maxim. Edlen von Leber in Wien. — Auf Pasqualatihaus bezieht sich vielleicht die Geschichte von den gaffenden Gassenjungen, die sich im Tagebuch des jungen Moscheles findet (siehe auch Th.-R. III, S. 430), oder es war das Nachbarhaus (siehe bei: Wohnungen).

**Pechatschek**, Franz (geb. in Wien 1793, gest. zu Karlsruhe 1840), Violinspieler von Ruf, besonders um 1820 in Süddeutschland. Franz Pechatschek war der Sohn eines böhmischen Walzerkomponisten, mit dem er schon 1803 in Prag konzertierte. Ungefähr zwischen 1810 und 1820 wurde er in Wien sehr geschätzt. Während der Abwesenheit Schuppanzighs gab er in Wien 1820 ein Konzert, das schwach besucht war (nach Hanslick). Dann ging er als Konzertmeister nach Karlsruhe, von wo er 1822 wieder besuchsweise nach Wien kam. Hanslick sagt von ihm: „Wie alle damaligen Virtuosen glaubte Pechatschek mit eigenen Kompositionen glänzen zu müssen, brillante Flachheiten, denen nichts Gutes nachzurühmen war“ („Geschichte des Concertwesens in Wien“ S. 232). Er war mit Beethoven bekannt und gehörte schon 1814 zu den beachtenswerten Geigern. Im Wohltätigkeitskonzert vom 19. März 1815 z. B. trug er eigene Variationen vor (wie Bertuch in seinem „Tagebuch vom Wiener Kongreß“ erwähnt. Näheres wurde unterdrückt in Egloffsteins Ausgabe jenes Tagebuchs S. 151, wo nur die Tatsache des Konzertspiels erwähnt ist). Ob der Pechatschek, auf den als Bekannten Beethovens hinzuweisen ist, bestimmt derselbe ist, den ich oben nenne, ist ja nicht vollkommen sicher, aber es ist wahrscheinlich. In einem Briefe an den Neffen, fast gewiß aus dem Jahre 1825, teilt Beethoven mit, daß er in Wien gewesen und bei der Heimfahrt nach Baden in der Station Wiener Neudorf die Herren Clement, Holz, Linke und Pechatschek getroffen hat. „Die anhänglichkeit von tüchtigen Künstlern ist nicht zu verachten und freut einen doch.“ Vielleicht war Franz Pechatschek 1825 wieder auf Besuch aus Karlsruhe in Wien, von wo er „anhänglicher“weise nach Baden fuhr, um Beethoven wiederzusehen. (Th.-R. V, S. 534 will sich nicht entscheiden, ob hier Franz Pechatschek gemeint ist. L. Nohl las anfangs: Reschaschek.)

(Einige wenige Angaben bei Const. v. Wurzbach im „Biograph. Lexikon“ Bd. 21 [1870]. Hanslick, „Geschichte des Concertwesens in Wien“ S. 74 und 231. — Siehe auch bei: Wiener Neudorf.)

**Penzing**. Der ehemals kleine Ort in der Nähe von Wien, zu Beethovens Zeit ein Dorf von 194 Häusern, jetzt in die Großstadt mit einbezogen, war damals für einen Landaufenthalt ganz geeignet. Dort



hatte sich Beethoven auch nahe dem Wienflüßchen eine Sommerwohnung gemietet, die ihm aber nach kurzer Zeit unangenehm wurde. Es war im Frühling 1824 (siehe bei: Hörr und: Wohnungen).

**Peters**, großes Verlagshaus in Leipzig. Begründet als „Bureau de Musique“ am 1. Dezember 1800 durch Franz Anton Hoffmeister und Ambrosius Kühnel. Die beiden Genannten pflegten den Verlag klassischer Musik. Mit Hoffmeister hatte Beethoven schon in Verbindung gestanden, als jener noch in Wien tätig war (siehe bei: Hoffmeister). In Leipzig erschienen die Op. 19—22 bei Hoffmeister & Kühnel. Der Letztgenannte führte nach Hoffmeisters Austritt aus der Firma die Geschäfte bis zu seinem Ableben am 13. Oktober 1813. Danach wurde der Verlag von Kühnells Erben an Karl Friedrich Peters verkauft, worauf die Firma den Namen „Bureau de Musique von C. F. Peters“ erhielt. Der genannte Verleger starb am 20. November 1827. Damit sind wir über Beethovens Lebenszeit schon hinaus. Mit C. F. Peters stand Beethoven seit dem Mai 1822 in brieflicher Verbindung, die aber zu keiner geschäftlichen Einigung führte. Die vom Meister an den Verlag gesendeten Werke gingen wieder zurück. Die Sendungen geschahen durch das Großhandlungshaus Meisl (siehe dort). Darauf bezieht sich auch Beethovens Brief an diese Firma, den ich in „Beethovenforschung“ I, S. 102ff. veröffentlicht habe. Eine Anzahlung von Peters in Leipzig wurde im Dezember 1825 vom Meister zurückgestellt.

(Vgl. Th.-R. passim und Max Unger in „Neue Zeitschrift für Musik“ vom 9. Juli 1914.)

**Peters**, Karl, Erzieher beim Fürsten Lobkowitz. Gehörte spätestens 1816 zum Kreise vertrauter Bekannter des Meisters. Durch seine Beziehungen zum Fürsten Lobkowitz mußte er mit Beethoven bekannt geworden sein. Karl Bernard gehörte derselben Gruppe von Freunden an. Dem Lobkowitzschen Hofrat Peters schreibt Beethoven noch am 8. Januar 1817 „Euer Wohlgeboren!“ mit einiger Förmlichkeit, später aber 1820 schon „Verehrter Freund!“ mit dem Schlußfall „Hochachtungsvoll ihr Freund Beethoven“, und wohl noch etwas später schickt er ihm die Canones: Sankt Petrus war ein Fels! und: Sankt Bernardus war ein Sankt. Danach der Abschluß „In Eil' Ihr Beethoven“. Der letztgenannte Brief läßt schon auf familiären Verkehr schließen, da auch von Frau Peters und von der Absicht Beethovens, mit dem Neffen dort einen Besuch zu machen, gesprochen wird. Peters nahm damals schon Anteil an der Vormundschaftsangelegenheit. Im Dezember 1819 ist schon in einem Gesprächsheft davon die Rede gewesen, daß Peters beim Magistrat als Mitvormund vorgeschlagen

wurde (Th.-R. IV, S. 148f.). Zunächst wies der Magistrat Beethovens Begehren ab. Erst die lange Denkschrift ans Appellationsgericht vom 18. Februar 1820 hatte den Erfolg, daß Peters laut Dekret vom 8. April 1820 Mitvormund wurde. Als solcher nimmt er teil an den Beratungen und Beschlüssen über die Zukunft des Neffen Karl, ob z. B. dieser von Wien entfernt werden solle, etwa nach Graz, oder ob er in Wien bleiben möge, um noch die zwei Klassen „Philosophie“ durchzumachen (das war damals der Abschluß des Gymnasiums), oder, wenn er davor zurückschrecken sollte, sich dem kaufmännischen Beruf zu widmen, „wo nun freilich für immer bei mir nur Abneigung war“. Für diesen Fall müßte er ins Polytechnische Institut. Dieses war, nebenbei bemerkt, erst am 6. November 1815 eröffnet worden. Die Absicht des damaligen Direktors Jos. Prechtl war ja die, eine Ausbildungsanstalt für Handel und Gewerbe zu schaffen. Beethovens Freunde Bernard, Dr. Bach, Peters haben es gewiß nicht versäumt, den Tonmeister auf diese neue Schule aufmerksam zu machen, wo der Neffe eine tüchtige kaufmännische Ausbildung finden könnte. (Jos. Neuwirth, „Die technische Hochschule in Wien 1815—1925“.) Erst am 24. Juli gelangten die Nachrichten über die wichtige Änderung in der Vormundschaft an den Komponisten, an die Schwägerin, an Peters und an den bisherigen Nebenvormund Nußböck.

In den Gesprächsheften aus jener Zeit begegnet man dem Hofrat Peters wiederholt. „Der Pet. gehört unter die edelsten Menschen“, schreibt jemand, Thayer vermutet, es sei Jos. Czerny (Th.-R. IV, S. 189). Kanne um dieselbe Zeit schreibt hin: „Peters ist beschränkt, aber brav!“ Im März 1820 war Peters auf Reisen. Man erfährt aus dem Gesprächsheft, daß er aus Müzzuschlag Nachricht gesendet hatte. Bernard schreibt auf: „Sie werden wohl jetzt schon in Venedig seyn.“ Dann wieder: „Peters sitzt jetzt in Venedig und ißt Austern“ (Walter Nohl, „Konversationshefte“ I, S. 408, 416, 423, 429). Hält man diese Reise des Hofrats Peters zusammen mit der verspäteten Bekanntgabe des Magistratsbeschlusses, so darf man annehmen, daß die Tätigkeit des Mitvormundes nicht vor dem Hochsommer 1820 eingesetzt haben dürfte. Die oberen Gymnasialklassen wurden vom Neffen dann mit kräftiger Beihilfe des Blöchlingerschen Erziehungshauses absolviert, und als Karl dann ins Polytechnikum eintrat und dort nicht fortkam, besonders als er 1826 einen Selbstmord versuchte, gelangte hauptsächlich der alte Freund Steffen von Breuning in den Vordergrund der Fürsorgetätigkeit für den Neffen. — Die sogenannte Lobkowitzkantate ist eigentlich für Peters geschrieben. (Siehe auch bei: Neffe, Schwägerin, Vormundschaft.)

**Petschaft.** Beethoven hat drei Petschafte besessen, auf denen die Buchstaben L. v. B. graviert waren. In seiner ersten Wiener Zeit scheint er eines mit kostbarem Griff benutzt zu haben. Denn im ältesten Notizbuch kommt vor: „2 Dukaten ein Petschaft“ (Th.-R. I, S. 349). Zwei Petschafte Beethovens befinden sich im Bonner Beethovenhaus (der Abdruck des erstgenannten und eine Besprechung im ersten Heft der „Musik“, ein anderes ist abgebildet bei Ley, „Beethovens Leben in authentischen Bildern und Texten“). Der Abdruck des größeren wurde von Beethoven das „Staatsiegel“ genannt.

**Pfeifer,** Tobias Friedrich, auch: Pfeiffer, Musiker und Schauspieler. Für Beethoven insofern von Bedeutung, als er vorübergehend den kleinen Ludwig im Klavierspiel unterrichtete. Er war damals jung und von einnehmendem Äußeren. Erst 1778 hatte er die Bühne betreten, und zwar in Gotha, 1779 trat er in Bonn auf, das er aber bald verließ. Schon zu Ostern 1780 war er nicht mehr Mitglied der Bonner Theatergesellschaft. Damals trat er in Dresden auf. Im Herbst 1783 sang er kurze Zeit in Großmanns Frankfurter Gesellschaft, wurde aber „unruhiger liederlicher Aufführung halber auf der Stelle entlassen“, wie Thayer aus den Theaterkalendern ermittelt hat. Pfeifers Leben war auch fernerhin unstet. Sein Verkehr mit Beethovens in Bonn um 1780 ist im Fischerschen Manuskript über die Gebühr ausführlich behandelt. Bei Beethovens war Pfeifer „in Kost und Logis“. Auch Wegeler überschätzt offenbar die Bedeutung des Pfeiferschen Unterrichtes, der unmöglich sehr lange gedauert haben kann, da Pfeifer überdies zur Zeit, als er im Fischerschen Hause bei Beethovens wohnte, auch noch eine schwere Erkrankung durchmachte (nach Fischers Handschrift bei Th.-R. I, S. 459). Der kleine Ludwig begleitete ihn, wenn er Flöte blies (vgl.: Musikalische Ausbildung).

**Pferd.** Es ist sicher, daß Beethoven kurze Zeit auch als Reiter zu sehen war. Der Umgang mit reichen, sportliebenden Adeligen in der ersten Wiener Zeit mag als Beispiel, für Beethoven als schlechtes Beispiel, gewirkt haben. Auf keinen Fall ist der Meister der Töne ein guter oder gar leidenschaftlicher Reiter geworden. Ganz über seine Mittel belastete er sich mit dem Ankauf eines Reitpferdes, um den Fürsten Lichnowski, bei dem er wohnte, nicht für das Leihen eines solchen verpflichtet zu sein. Wegeler-Ries („Notizen“ S. 33f.) sagt, daß Beethoven sich „bei angebotenem vollen Marstall des Fürsten ein eigenes Pferd“ anschaffte, „als ihn die schnell vorübergehende Lust anwandelte, reiten zu lernen“. Vom Vergessen des Pferdes, das er vom Grafen (Joh. Georg) Brown zum Geschenk erhalten hatte, ist im Abschnitt: Brown die Rede (Wegeler-Ries, „Notizen“ S. 120). Es

läßt sich vermuten, daß der junge Künstler das Pferd auch einmal geritten hat, um bei Brown in Baden seinen Dank abzustatten.

**Philharmonische Gesellschaft in Boston.** Von dieser wurde 1822 ein Oratorium bei Beethoven bestellt. Kalischer teilt aus den Gesprächsbüchern einiges mit (Berliner Briefausgabe V, S. 172) zur Erläuterung des Briefes an Ries vom 20. Dezember 1822 (siehe bei: Oratorien). — Der erwähnte Brief steht zuerst bei Wegeler-Ries („Notizen“ S. 154).

**Philharmonische Gesellschaft in London** (Philharmonic Society), wurde 1813 durch J. B. Cramer, G. Smart u. a. gegründet als großartiges Konzertinstitut. Durch Ries, Salomon, Smart kam der Meister mit dieser Philharmonischen Gesellschaft in Verbindung, die sich um seine großen Werke annahm. Sogleich 1813 wurde das Septett aufgeführt und 1814 die Eroica, 1816 die C-Moll-Symphonie und später noch vieles andere. Nur die „Ruinen von Athen“ und „König Stephan“ wurden 1816 nicht zur Aufführung zugelassen (siehe bei: Ries und: Neate). Von der Londoner Philharmonischen Gesellschaft ging die Aufforderung aus, eine Symphonie zu schreiben, 1822, und 1824 eine Einladung, nach London zu kommen. Charles Neate schrieb am 20. Dezember 1824 an den Meister: „Theurer Beethoven! Es war lange mein Wunsch, sie in diesem Lande zu sehen, wo ich glaube, daß Ihr Talent mehr als in irgend einem andern gewürdigt wird, ich habe nun von Seiten der philharmonischen Gesellschaft den angenehmen Auftrag erhalten, Sie hierher einzuladen, und ich zweifle nicht, daß Sie in einem kurzen Aufenthalt bei uns im Stande sein werden, eine hinlängliche Summe Geldes sich zu erwerben, und sich dadurch für die Beschwerlichkeiten der Reise reichlich zu entschädigen . . .“ Es folgen noch viele Erörterungen über den Vorschlag, dessen englischer Text aus Schindlers Nachlaß stammt. (Auszüge bei Schindler II, S. 90. L. Nohl brachte diesen Brief schon in den „Neuen Briefen Beethovens“ S. 257f., vgl. Th.-R. V, S. 159.) Es ist bekannt, daß aus dieser Reise nichts geworden ist, doch hatte Neate vielleicht damit recht, daß er die hohe Würdigung Beethovenscher Musik in England hervorhebt.

Die Londoner Gesellschaft erwies sich dann wieder höchst teilnehmend und freigebig, als sie erfuhr, daß Beethoven schwer krank darniederliege. Ign. Moscheles vermittelte die Nachricht an Stumpff und dieser an die Gesellschaft. Beethoven schrieb dann an Moscheles, daß er auf die Benefice-Akademie zurückkomme, die ihm vor mehreren Jahren angetragen worden war. Man wartete in London nicht lange, sondern sandte dem Kranken alsbald 100 Pfund, die auch den Tod-

kranken noch erreichten (durch Eskeles, beziehungsweise durch Rau; es ist hier nicht zu erörtern, ob die Zahlung aus Stumpffs Kasse oder aus Gesellschaftskasse kam) und zu einem Dankschreiben, das er diktierte, veranlaßten. Die Symphonie, die der Meister für die Philharmonic Society schreiben sollte und auch schon skizziert hatte, beschäftigte ihn noch bis in die letzten Tage seines Bewußtseins.

(Bei Th.-R. eingehende Mitteilungen und Schriftennachweise über diese Symphoniepläne und über die Unterstützung aus London. — Siehe auch bei: Ries, Smart, Stumpff, Ehrungen. Besonders eingehende Mitteilungen über die Philharmonic Society in G. Groves Musiklexikon.)

**Philharmonische Gesellschaft in Laibach.** Sie sandte 1819 dem Meister das Diplom der Ehrenmitgliedschaft (siehe bei: Ehrungen und: Laibach.)

**Pilat, Jos. Anton von Pilat** (geb. zu Augsburg 1782, gest. zu Wien 1865), Schriftsteller, österreichischer Beamter. Seit 1801 Privatsekretär Metternichs. Kam mit diesem Minister nach Berlin und Paris an die österreichische Botschaft. Er war langjähriger Redakteur des Blattes „Österreichischer Beobachter“, dessen Leitung er von Friedrich v. Schlegel am 1. Januar 1811 übernahm. 1818 wurde er Wirklicher Hofsekretär, 1831 erhielt er den kleinen Adel. Er liegt auf dem Gottesacker in Maria-Enzersdorf bei Wien begraben. — Beethoven suchte mit Pilats „Beobachter“ Verbindung zu erreichen, als er 1823 das Diplom von der schwedischen Akademie erhalten hatte und an das genannte Blatt einer Notiz wegen schreiben wollte. Zunächst erkundigte er sich bei Schindler um den Namen des Herrn, an den er schreiben müsse. Er sandte den Brief ohne Anschrift an Schindler, damit dieser den Namen einsetze. Der Brief Beethovens für den „Beobachter“ war wohl an Pilat selbst gerichtet oder an einen anderen Mitarbeiter beim Blatt. In dem begleitenden Brief an Schindler erkundigt sich Beethoven um die klavierspielende Tochter Pilats. (Vgl. hauptsächlich Th.-R. V, S. 438. Bei Kalischer in der Briefausgabe IV, S. 310ff. Kein Beweis dafür, daß der Brief gerade an Pilat gerichtet war.)

**Pinterics, Karl**, Privatsekretär des Fürsten (Ferdinand oder Franz) Palffy. Vertrauter Bekannter Beethovens, besonders in der Zeit zwischen 1815 und 1820. Er starb 1831. Schindler (I, S. 251) machte auf die Gesellschaft der „Josephiner von reinstem Wasser“ aufmerksam, in der Beethoven damals beim „Blumenstock“ zu finden war. „Ein Capitain von der Arcieren-Leibgarde des Kaisers und der dem musikalischen Wien allgemein bekannte Herr Pinterics, der in Franz Schuberts Künstlerleben eine wichtige Rolle spielt, waren des Meisters

nächste Gesellschafter und im Austausch politischer Ansichten sowohl anregende wie auch übereinstimmende Secundanten.“

Dr. Heinr. Kreißle v. Hellborn erweitert in seiner Schubertbiographie S. 259 diese dürftigen Anhaltspunkte ein wenig, indem er mitteilt, „Carl Pinterics war Privatsecretär des Grafen Palffy in Wien, in dessen Hause auf dem Josefsplatz er sein Bureau hatte. Er war ein vielseitig gebildeter Mann, vortrefflicher Clavierspieler und besonders geschickt im Ausschneiden von Kunstgegenständen aus Kartenpapier. Seine Wohnung befand sich damals in der Nähe der Carlskirche im sog. Zuckerbäckerhaus. Dahin kamen nun häufig Vogl, Schubert, Schober, Gahy, von Asten u. a. m.“ Dort wurde musiziert. Mit Beethoven kam er häufig in dem Gasthause „Zum Blumenstöckl“ zusammen. „Ein Offizier der deutschen Garde war der dritte im Bunde.“ Pinterics starb am 6. März 1831.

Die Gesprächsbücher helfen noch etwas weiter. Thayer teilt (Th.-R. III, S. 349) mit, was Schindler in ein „Konversationsheft“ von 1820 schrieb. Nur verwechselt Thayer dabei den Kapitän vom Blumenstöckl mit Pinterics selbst, der nicht Kapitän gewesen ist, wie Schindler auch im „Beethoven“ ganz richtig diese Gasthausbesucher auseinanderhält. Schindler schrieb ins Gesprächsbuch: „Der Canon, Motiv zum 2. Satz der 8. Symphonie. — Ich kann das Original nicht finden — Sie werden wohl die Güte haben und ihn noch einmal aufschreiben — Herr Pinterics sang damals den Baß, der Capitain 2. Tenor, Oliva 2. Baß.“ Wieder sind Pinterics und der Kapitän getrennt aufgezählt.

Im übrigen gehörte Pinterics zur Schubert-Gruppe, wie schon oben angedeutet wurde. Auf eine nahe Bekanntschaft mit Beethoven läßt noch ein Brief des Meisters schließen, der sogleich nach dem Eintreffen der wichtigen Entscheidung im Appellationsgerichtshof vom 8. April 1820 an Pinterics diese Freudennachricht dem Freunde mitteilt. Außen steht: „Für Seine Wohlgeboren H[errn] A. Pinterics“. Innen: „Lieber H. A. Pinterics. Ich melde hier, daß der CivilSenat vom hohen Appellationsgerichte beauftragt worden, mir dessen Beschluß, welcher mir vollkommene Genugthuung leistet, bekannt zu machen. Dr. Bach war Vertreter dieser Angelegenheit. Zu diesem Bach gesellte sich das Meer, und die Magistratische Brigantine mußte auf selbem gänzlich Schiffbruch leiden. — ihr ergebenster Beethoven.“ „... mit Blitz, Donner und Sturm.“

Herrmann Rollett hat vor Jahren das Briefchen abgeschrieben. Fräulein Lina Rollett wies mir später die Kopie vor, auf welcher der Vater Rollett angemerkt hatte: „Aus Daningers Besitz in Händen des Herrn Otto von Schützenau zu Baden.“ Thayer benutzt den Brief,

versäumt aber, die Quelle anzugeben und den Zusatz vom: „Blitz, Donner und Sturm“ abzudrucken. Die Anschrift deutet er, wie ich meine, richtig als: Herrn von Pinterics. (Bei H. Rollett, „Beethoven in Baden“, zweite Auflage S. 4, ein Abdruck nach Rolletts Lesung, doch irrtümlich ins Jahr 1814 gesetzt, wogegen es klar ist, daß das Briefchen kurz nach dem 8. April 1820 geschrieben ist. Beethoven mußte ja durch Dr. Bach von der wichtigen Entscheidung Kenntnis erlangt haben, bevor noch der amtliche Bescheid ihn erreichte. (Siehe auch bei: Peters und: Vormundschaft.)

Im übrigen gehörte Pinterics der Schubert-Gruppe an, wie schon Kreißle mitteilte. Derselben Gesellschaft ist auch Schwind, der Maler, beizuzählen, der eine kleine Tuschemalerei mit dem Brustbild des Freundes Pinterics hinterlassen hat. Dieses Pintericsbildnis gelangte ins historische Museum der Stadt Wien und war als Nr. 121 in der Beethovenausstellung von 1920 zu sehen. Es stammt aus dem Jahre 1827.

**Piringer**, Ferdinand (geb. zu Unterröztbach in Niederösterreich 1780, gest. in Wien 11. November 1829). Sehr begabter Musikliebhaber, der sich zwar nicht berufsmäßig in fester Stellung mit Musik beschäftigte, doch trotzdem zur Zeit Beethovens eine gewisse Rolle im Wiener Konzertleben zu spielen hatte. Neben Franz Gebauer, der 1819—1822 mit den Spirituelkonzerten berechtigtes Aufsehen machte, wirkte er als dessen Substitut für jene Konzertaufführungen im Landhaussaal. Dort dirigierte er auch das Orchester in dem ersten Konzert, das Schuppanzigh am 4. Mai 1823, bald nach seiner Rückkehr aus Rußland, gab. Er gehörte zum Freundeskreis Beethovens und durfte ihm in vertrauten Tone Briefe schreiben. Wenigstens ist ein solcher bei Nohl mitgeteilt (in den „Briefsammlungen“, auch bei Th.-R. IV, S. 258f.). Er unterschreibt sich als „Illustrissimi Generalissimi humillimus servus Ferd. Piringer“. Der Brief Piringers bringt die Botschaft, daß für Beethoven von Peters in Leipzig Geld angewiesen sei: „Ich eile mit Degens Flügeln, diese frohe Nachricht Illustrissimo sogleich mitzuteilen.“ Die lateinischen Ausdrücke stammen jedenfalls aus dem Verkehr mit Haslinger-Steiner, bei denen Beethoven und Piringer oft verkehrt haben.

Piringer gehörte dem Beamtenstand an und wollte als k. k. Oberbeamter 1824 auch nicht im Theater an der Wien mitspielen. Damals war er „k. k. Hofkammer-Registrators-adjunkt“. Als solcher und als „Dilettant im Violinspielen, in der Schlossergasse Nr. 598“ wird er in Böckhs „Nachschlagebuch“ geführt (S. 376). Nach Gaßners „Universallexikon der Tonkunst“ sang er auch einen guten Baß. 1824 und

wohl auch früher besuchte er den Meister in Baden. 1825 hatte Piringer die Freundlichkeit, sich für das Korrigieren einer Messeabschrift anzutragen. Dies geht aus einem Brief Beethovens aus Baden vom 13. Mai 1825 hervor: „Indem ich ihnen innigst danke, daß sie sich die Mühe geben wollen, ein Exemplar meiner Messe zu corrigieren . . .“ Das Schreiben ist vollständig mitgeteilt im ersten „Beethovenjahrbuch“ S. 77ff., das auch die Schriften über Piringer anführt. Am 10. August (1825) wird Piringer genannt dem Freund Holz gegenüber, und zwar in einer recht unanständigen Vergleichung mit Schreyvogel: „Piringer wird brummen, schreien kann er nicht.“ Dies ist auch eine Anspielung auf seinen Baß. In Beethovens „Gesprächsheften“ kommt Piringer wiederholt vor. In einem Briefe Beethovens an Haslinger (einem Schriftstück, das erst im September 1922 bei K. E. Henrici, Katalog LXXIX neu auftauchte) kommt vor: „. . . Piringer ist angewiesen, die besten 8 Violinisten, die besten 2 Bratschisten, die besten 2 Cellisten . . . auszusuchen“, „um so viel soll das Orchester verstärkt werden . . .“ Es scheint sich um die Mai-Akademie von 1824 zu handeln. Noch kurz vor Beethovens Ableben war Piringer beim Meister. Wenige Tage danach begleitete er als Fackelträger den Leichenzug. Zur Nachlaßinventur war er als Zeuge beigezogen. Er überlebte den Meister nicht lange. Schon am 11. November 1829 mußte er auch hinüber. — Piringer stand mit vielen gleichzeitigen Musikern in Verbindung, was aus seinem Stammbuch zu entnehmen ist. Auch Beethoven hat für dieses ein kleines Klavierstück, Art Bagatelle geschrieben. Es gehört Herrn Oberrechnungsrat Victor Edler v. Marquet in Wien und ist genau nach der Urschrift mitgeteilt in der Zeitschrift „Deutsche Kunst- und Musikzeitung“, herausgegeben von Ad. Roßtschek vom 15. März 1893 (Nr. 6). Dazu auch Frimmel, „Beethoven“ 6. Aufl. S. 64 und 96. — (Ein Nachruf in J. F. Castellis „Allgemeinem musikalischen Anzeiger“ vom 21. November 1829. Ed. Hanslick, „Geschichte des Concertwesens in Wien“ S. 187. Über die Spirituell-Konzerte. Ludw. Nohl, „Beethovens Leben“ III, S. 324, 785, 796, 801, 920, 926, Th.-R. II, S. 609, Anhang V, nach Register. Auch die Schubertbücher handeln gelegentlich von Piringer. Eine Studie von M. Vancsa, „Ein Wiener Konzertsaal“, steht in Heubergers „Musikbuch aus Österreich“ I. Bd. [1904] S. 50. Betrifft den Landhaussaal. Siehe auch bei: Lilienfeld, bei: Gebauer und: Bagatellen.)

**Pistyan**, magyarisch: Pöstyén und noch anders, Marktflecken an der Waag im Neutraer Komitat. Mit gräflich Erdödyischem Schloß und Pfarre. Hatte im späteren 19. Jahrhundert 3600 Einwohner. Schon 1808 spätestens befand sich dort ein großes Gasthaus. Bekannter



Badeort in Ungarn. Die Überlieferung, daß Beethoven dort um den Anfang des 19. Jahrhunderts als Kurgast gewellt hätte, war noch lange danach lebendig. (Dazu „Bühne und Welt“ vom Februar 1912. Siehe bei: Unsterbliche Geliebte.) — Noch in den letzten Wochen macht Beethoven Pläne für einen Bädergebrauch. Dabei wird neben Baden auch Pistyan genannt (vgl. die Sonntagsbeilage zur „Vossischen Zeitung“ vom 7. Juni 1891).

**Piuk**, Franz Xaver. Zeitgenosse Beethovens, mit welchem der Meister um 1820 zu tun hatte, und zwar in der Angelegenheit des Streites um die Vormundschaft über den Neffen Karl. Im Verlauf des Prozesses hatte man für nötig erklärt, daß Karl vor eine Kommission gebracht werde. Dagegen wehrt sich der Onkel in einem Brief an den Referenten Piuk. Dieser war damals „Magistratsrat in bürgerlichen Rechtssachen“. Er wohnte Himmelpfortgasse 1011, arbeitete aber ohne Zweifel im alten Magistrat Wipplingerstraße 416 (vgl. den Hof- und Staats-Schematismus). Beethoven schrieb an Piuk aus Mödling am 19. Juli 1819 (vgl. Katalog von Autographen LX bei Franz Malota in Wien). Bekanntlich war der Meister 1819 über Sommer in Mödling. Der junge Karl war am 22. Juni desselben Jahres ins Blöchlingersche Erziehungshaus gekommen. Dahin richtete Beethoven am 14. September ein Schreiben, das dem Leiter der Anstalt vorschreibt: „Nur folgende Individuen haben freyen Zutritt zu meinem Neffen, H. v. Bernard, H. v. Oliva, H. v. Piuk, Referent.“ (Der Name hier hervorgehoben.) Diese Vorschrift hatte zum Zweck, mißliebige Besuche von seiten der Schwägerin Johanna fernzuhalten. (Der Brief an Piuk ist auch aufgenommen in Th.-R. IV, S. 144 und in Kastners „Briefsammlung“.)

**Pleyel**, Ignaz Josef (geb. 1757 zu Rupperstal in Niederösterreich, gest. 1831 auf seinem Landgut in der Nähe von Paris), Musiker und dann Klavierfabrikant. Wurde durch Wanhal in Wien und durch Jos. Haydn ausgebildet. Obwohl aus einer armen Schulmeisterfamilie stammend, und zwar als 24. Kind, genoß er doch viele Förderung durch den Hochadel. 1777 wurde er Kapellmeister des Grafen Erdödy, der auch für eine erwünschte Studienreise nach Italien aufkam. Nach seiner Rückkehr blieb er nicht mehr auf lange Zeit in Wien. Nach Aufhalten in Straßburg, London ging er nach Paris. Dort gründete er eine Musikalienhandlung und eine Klavierfabrik, die ihn nach und nach gänzlich ins Geschäftsleben hinein und von der Kompositionstätigkeit hinweg zogen. Sein Sohn Camille Pleyel (geb. 1788 zu Straßburg, gest. 1855 zu Paris) wurde ebenfalls Musiker und Pariser Klavierfabrikant, als welcher er eine Zeitlang mit Kalkbrenner ver-

bunden war. Beide Pleyel waren mit Beethoven persönlich bekannt. Vater Pleyel war, wie Thayer nach Czernys Mitteilung erzählt, 1805 nach Österreich gekommen, um seine Heimat nach langen Jahre wiederzusehen. Bei Lobkowitz wurde ein Pleyelsches Streichquartett aufgeführt (über Pleyelsche Quartette äußerte sich Jos. Wedig in den „Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn“ Heft 2 über Beethovens Op. 18, S. 8). Dann bat man lange, Beethoven möge eine freie Fantasie hören lassen. Endlich erwischte Beethoven die Stimme für die zweite Geige aus Pleyels Quartett und legte eines der Motive darin einer bewundernswerten Improvisation zugrunde, die den alten Pleyel antrieb, dem jungen Kunstbruder die Hände zu küssen (Th.-R. II, S. 462.) Damals muß es wohl gewesen sein, daß der Sohn Camille mit dem Vater Pleyel in Wien mit Beethoven persönliche Bekanntschaft machte. Beethoven hatte in einem Konzert versagt, als er fantasieren wollte. Er nahm seinen Hut und ging. Des andern Tages kamen die beiden Pleyel zu ihm, und nun spielte er diesen eine freie Fantasie von überraschender Großartigkeit. Danach aber erhob sich der Meister blaß, zitternd, erschöpft vom Klavier. (Nach Ernest Legouvé, „Soixante ans de Souvenir“, erzählt im „Neuen Wiener Journal“ vom 13. Juni 1918.) — 1807 gedachte Beethoven mehrere seiner Werke, die er auch Simrock in Bonn antrag, bei Pleyel in Paris herauszugeben (S. Frimmel in Kastners „Wiener musikalische Zeitung“ Nr. 38 vom Juli 1886. Erster deutscher Druck nach einem Faksimile bei Comettant „Un nid d'autographes“ in „Neue Beethoveniana“ S. 80ff.). Es kam aber dort zu keiner Veröffentlichung. Später müssen die Pleyels in Paris mit Mälzel bekannt geworden sein. Denn ein mechanischer Trompeter des genannten Technikers blies zur Kongreßzeit einen Marsch von Pleyel (vgl. Th.-R. III, S. 393). — Pleyel war neben Kozeluch und Haydn um 1806 mit der Zurichtung schottischer Lieder beschäftigt (Th.-R. II, S. 521). — Die Pleyelsche Klavierschule (Erstausgabe von 1797) war weit verbreitet auch in Wien. Der kleine Gerhard v. Breuning wurde nach dieser Schule zu Hause unterrichtet. Als Beethoven dies erfuhr, besorgte er ihm statt der von Pleyel die Clementische, welche er für besser hielt (vgl. G. v. Breuning, „Aus dem Schwarzspanierhause“, und Th.-R. V, S. 256 und Nachträge zu den „Notizen“ von Wegeler und Ries S. 22f.). Nach einem Gespräch aus dem Jahre 1826 will es scheinen, daß man des Beethovenschen B-Quartetts wegen mit Pleyel in Verbindung gewesen (Th.-R. V, S. 405).

(Über Pleyel geben viele Musiklexika Auskunft einschließlich des Eitnerschen „Quellenlexikons“ und der Lexika von H. Riemann und George Grove.)

**Polledro**, Giovanni Battista (geb. zu La Piova bei Turin 1781, gest. ebendort 1853). Berühmter Geiger, Schüler Paganinis, der schon früh im Turiner Hoforchester erscheint und 1804 Soloviolinist am Theater in Bergamo wurde. 1799 und in den folgenden Jahren unternahm er Konzertreisen, die ihn für einige Jahre in Moskau festhielten. 1811 und 1812 besuchte er die böhmischen Bäder, wo er mit Beethoven bekannt wurde und mit diesem in Karlsbad 1812 ein Konzert gab zugunsten der Armen in Baden bei Wien. Polledro wurde 1814 Konzertmeister in Dresden und kam 1824 als Hofkapellmeister nach Turin. (Siehe bei: Baden, Karlsbad. Neben den Musiklexika überdies: „Allgemeine musikalische Zeitung“ 1813 Juli Sp. 499ff., und Max Unger, „Beethovens Badereisen“ in „Neue Musikzeitung“ 1917 Dezember, sowie Frimmel, „Beethovenforschung“ Heft 10.)

**Poser**, Marie Augustine Elisabeth von (geb. Breslau 1782, gest. 1848 zu Dresden). Sie war eine geborene von Grawert und vermählte sich 1803 zu Breslau mit Gottlieb v. Poser, einem preußisch-schlesischen Gutsherrn. Schon 1808 wurde die Ehe geschieden. Poser war königl. preuß. Kammerherr und Landesältester der Provinz Schlesien auf dem Gut Domsel und kommt vor im „Jahrbuch des deutschen Adels“ von 1898. (So nach gütiger Auskunft des Wiener Heraldikers Moritz v. Weittenhiller und des Herrn Generalmajors Hermann v. Poser und Groß-Nädlitz.) Der Vater von Marie Augustine war Gouverneur von Schlesien General v. Grawert. Die Dame kam oft nach Wien und Paris. Ein Brief von ihr an Beethoven wurde schon durch Ludw. Nohl veröffentlicht („Neue Briefe“ Nr. 112) und, wie es scheint, richtig ins Jahr 1814 versetzt. Frau v. Poser hatte an den Komponisten ein Schreiben offenbar voll Bewunderung und Lob gerichtet, auf das Beethoven antwortet, daß er zu ihr kommen oder ihren Besuch empfangen wolle. Weder bei Nohl noch bei Kalischer finden sich Angaben über die Dame. Erst in der 2. Auflage der Berliner Ausgabe konnte ich einige Daten beibringen (S. 214f.).

**Potter**, Philipp Cyprian Hambly (geb. 1792 zu London, gest. ebendort 1871). Musiker von Begabung, Klavierspieler. 1817 war er nach Wien gekommen, wo er unter anderem Beethovens Bekanntschaft und dessen künstlerischen Rat suchte. Dieser wurde ihm auch reichlich zuteil während eines langen Wiener Aufenthalts, der sich jedenfalls weit ins Jahr 1818 hinein erstreckte. Denn Potter erhielt von Beethoven den Wink, sich an Förster zu wenden, bei dem er so lange studierte, bis dieser Lehrer ihm sagte, er hätte genug studiert und brauche sich nun nur noch praktisch in eigener Komposition zu üben. Beethoven meinte dann, man könne nie genug lernen, und Förster sei

ein Schmeichler. Auch lobte er Potter niemals ins Gesicht, aber bei Streichers äußerte er sich lobend über den jungen Fachgenossen. Auch wunderte er sich, daß Potter nicht öfter zu ihm nach Mödling komme. Durch Potter erfahren wir auch einiges über Beethovens Naturliebe und erhalten wenigstens eine Andeutung, daß Beethoven damals (1818) an eine Oper „Romulus“ dachte. Die Unterhaltung wurde italienisch zumeist, seltener französisch geführt. Den Kopisten Schlemmer sah er wiederholt bei Beethoven. Schlemmer muß gelegentlich über Beethovens Schrift geklagt haben. Als er deshalb einmal in Verlegenheit war, sagte er: „Ich muß alles lesen können“ (nach Th.-R. IV, S. 55ff.). Potter wurde später, 1822, Klavierlehrer an der Royal Academy zu London und bald Direktor (siehe auch bei: Mödling und: Naturliebe). In London spielte er in den 1820er Jahren Beethovensche Klavierkonzerte. Er brachte dort schon 1825 die 9. Symphonie zur Aufführung.

**Prag.** Die weitberühmte Hauptstadt Böhmens. Beethoven war mehrere Male dort und hat gewiß von den Prachtbauten, den alten Palästen und Kirchen von der Karolinischen Moldaubrücke mit ihrem barocken Figureschmuck, von den Tortürmen, den Bergstraßen auf der Kleinseite, vom Kaiserlichen Schloß tiefe Eindrücke empfangen, ganz abgesehen vom Musikbetrieb in dieser reichen Stadt. Nach dem Lexikon von Dlabac wäre Beethoven schon 1795 einmal in Prag gewesen. Davon ist sonst nichts bekannt, und eine Verwechslung mit 1796 ist anzunehmen. Aus einem Brief Steffen v. Breunings an seine Mutter vom Jänner 1796, offenbar zu Beginn des Jahres noch mit der Jahreszahl des vorhergehenden versehen, wollte man die Chronologie feststellen. 1796 steht zwar dort, aber wer hätte nicht in seiner Jugend einige Male im Jänner die Jahreszahl verschrieben? Der Brief paßt nur mit der Zahl 1797 in den Zusammenhang. Beethoven war nicht lange vorher in Nürnberg und Linz gewesen und befand sich auf der Heimkehr von einer Konzertreise (siehe bei: Berlin, Linz, Nürnberg). Die großen Züge der Konzertreise und ihre Grenzen sind nach meiner Vermutung folgende. In Wien ist der Meister noch am 8. Jänner 1796 beim Konzert der Sängerin Bolla nachweisbar, dessen Datum feststeht. Ein datierter Brief Beethovens aus Prag liegt vor, der dem Februar 1796 entstammen dürfte. Wir kommen auf den Prager Brief noch zurück. Dann war Beethoven einige Monate in Dresden und Berlin (siehe dort). Die Heimkehr nach Wien erfolgte über vielleicht Grätz bei Troppau, Nürnberg und Linz, wo Aufenthalte anzunehmen oder sogar nachweisbar sind. Von Wien wäre Beethoven sehr bald aufs Land gezogen. Mit einer Annahme von 1795 für den Prager

Aufenthalt will's nicht klappen, ohne deshalb die Zahl 1796 als vollkommen sicher hinstellen zu wollen. Auch eine Prager Konzertreise von 1795 ist nicht mit Sicherheit auszuschließen. Die emsige Prager Forschung wird vielleicht noch alles aufklären. Der Brief Beethovens aus Prag bringt keine Jahreszahl, aber die Angabe „Prag, 19. Februar“ und eine Menge wichtiger Mitteilungen an Johann v. Beethoven, der damals in einer Wiener Apotheke bedientet war (siehe bei: Brüder). Fürst Lichnowski schreibt: „Beethoven wird wohl bald wieder nach Wien [kommen], er ist schon von hier weggereist . . .“ — „Meine Adresse ist: im ‚goldenen Einhorn‘ auf der Kleinseite“, schreibt Beethoven selbst. Die Örtlichkeit ist in neuester Zeit besonders beachtet worden. Das ehemalige „Goldene Einhorn“ soll jetzt eine Gedenktafel erhalten. (Vgl. „Prager Tageblatt“ 12. Dezember 1920, Artikel von Rud. Proházka, dasselbe Tageblatt vom 26. April 1924 und „Musikpädagogische Zeitschrift“ Wien 7. Dezember 1925.) — In Prag blieb Beethoven einige Wochen. Dort spielte er auch öffentlich. Es läßt sich nicht daran zweifeln, daß er vom Fürsten Lichnowski, der ja auch damals vorübergehend in Prag war, bei der hohen Aristokratie eingeführt wurde. Sein Klavierspiel erregte Begeisterung. Irgendein namenloser Neider oder vorlauter Besserwisser machte freilich einen nachträglichen Angriff, auf den 1905 Dr. E. Rychnowsky in der Zeitschrift „Deutsche Arbeit“ zuerst aufmerksam gemacht hat. Der verspätete Angriff auf Beethoven geschah in einem kurzlebigen Prager Blatt, das sich „Patriotisches Journal für die k. k. Staaten“ nannte. Beethoven war diesem feigen Gegner als „Abgott eines gewissen Theiles des Publicums“ ein Dorn im Auge und wurde tüchtig heruntergemacht. Für uns ist es aber klar, daß Beethoven in Prag als kühner Klavierspieler und Erfinder den größten Erfolg hatte.

Der Meister kam auch später wiederholt nach Prag, und zwar bei Gelegenheit seiner Reisen in die böhmischen Bäder. In Prag hatte er geschäftlich zu tun, z. B. bei Dr. Kanka in der Angelegenheit der Kinskyschen und später der Lobkowitzschen Gehaltsangelegenheit. Die Reisen nach Teplitz konnten ja leicht mit Besuchen in Prag verbunden werden.

(Siehe bei: Reisen, Kanka, Kinsky. Ferner Frimmel, „Beethoven“ 6. Aufl., Frimmel, „Beethovenstudien“ II, S. 238f., desselben „Beethovenforschung“ Heft 10.)

**Preindl**, Josef (geb. 1756 zu Marbach in Niederösterreich, gest. 26. Oktober 1823 zu Wien). Bedeutender Musiker der Albrechtsberger'schen Richtung. Schon 1780 Chormeister an der Wiener Peterskirche, 1809 Kapellmeister bei Sankt Stefan. Manche seiner altväterischen

Arbeiten werden noch heute aufgeführt. Er war auch Theoretiker, und zwar einer derjenigen, von dessen verknöcherten Lehren die Welt durch Beethoven befreit wurde. Als Preindl die Ouvertüre Beethovens zur „Prometheus“-Musik gehört hatte, ging er unter die Feinde des Meisters. Die Dissonanz, unvorbereitet sogleich zu Beginn der Ouvertüre war ihm nicht mehr begreiflich. Schindler (I, S. 79f.) schreibt: „Über die Fata dieses Accords wußte Beethoven zu erzählen, daß, was sich bis dahin im Gremio der alten Wiener Tonlehrer noch nicht zu seinen erklärten Gegnern gezählt, dieser Accord es bewirkt habe.“ Preindl habe dem jüngeren Meister ewige Feindschaft geschworen und sie auch gehalten. Beethoven seinerseits ließ es an verächtlichen Bemerkungen über die Gruppe der Wiener Organisten und Kapellmeister nicht fehlen, die er ungefähr auf die Stufe der Leiermänner stellte. (Vgl. die Bemerkungen Beethovens dem Breslauer Organisten Freudenberg gegenüber im Abschnitt: Freudenberg und: Orgelspiel. Vor der Bekanntschaft Beethovens mit Therese Brunsvik war Preindl deren Lehrer. (Hierzu Th.-R. II, S. 303, mit Berichtigung eines starken Mißverständnisses bei der La Mara.)

**Preßburg**, magyarisches Pozsony, jetzt Bratislava. Geschichtlich berühmte ungarische große Stadt an der Donau, jahrhundertlang Landeshauptstadt, bis 1784 wieder Ofen diese Würde erhielt. Diese Stadt ist für Beethovens Leben bemerkenswert, da er bei seinen Reisen nach Ungarn jedesmal dort Halt machen mußte. So gut wie sicher war er schon 1797 in Preßburg bei Keglevics. Bald ergaben sich Verbindungen mit Heinrich Klein, wohl auch mit Hummel und dem Organisten Batka senior. (Siehe bei diesen Namen und hauptsächlich Frimmel, „Beethovenstudien“ II, „Besuche Beethovens in Preßburg“. Nottebohm, „Beethoveniana“ II, S. 512, zu Keglevics.)

**Pribyll**, Philipp, wie es scheint ein Musiker, mit dem Beethoven bekannt war. Ein Brief an Pribyll ohne genaue Datierung ist neu zum Vorschein gekommen in K. E. Henricis „Autographenkatalog“ CXI (vom Sommer 1924, Nr. 13). In diesem Brief wird auch ein Herr Fusz erwähnt, der sonst wenig bekannt ist. Als Anschrift wird angegeben: „An Herrn Philipp Pribyll.“ Das Briefchen, das vom Dezember 1814 stammen soll, lautet: „Ich ersuche sie, mein lieber Herr P., Herrn Fusz nicht eher zu antworten von meiner Seite bis ich sie deswegen bitten werde. — Es ist noch ein Umstand, der mir diesen Aufschub nöthig macht — ihr ergebenster L. v. Beethoven.“ Zu Fuß vgl. Th.-R. III.

**Probst**, H. A. Zu Beethovens Zeit Verlagsbuchhändler in Leipzig, mit dem Beethoven 1824 des Verlags für die Messe und der IX. Sym-

phonie wegen in Verbindung stand. Wie es scheint, bestand auch noch 1826 eines Quartetts wegen eine Beziehung zu Probst. Bewerber für die große Messe waren Artaria, Peters, Probst, Schlesinger, Simrock neben Schotts, die schließlich den Verlag erhielten. (Vgl. die Briefsammlungen, Th.-R. V, S. 101 ff., 112, 315, 320, und „Die Musik“ vom Oktober 1923 mit einem Brief Beethovens an Probst vom 25. Februar 1824.)

**Prometheus.** Beethovens Musik zu dem Ballett: „Die Geschöpfe des Prometheus“, ursprünglich angekündigt als „Die Menschen des Prometheus“. Diese Reihe von Kompositionen, mit der Ouvertüre zusammen 17 Stücke, ist im Stil des allbekannten Septetts gehalten, aber wenig, ich meine viel zu wenig beachtet. Das Ballett ist trotz mannigfacher Versuche vor einigen Jahrzehnten nicht leicht wieder zu beleben. Nach seiner ersten Aufführung in der Wiener Hofoper am 28. März 1801 hat es in rascher Reihenfolge viele (15) Aufführungen erlebt. Dann geriet es bald in Vergessenheit. Louis Lüstner in Wiesbaden brachte im Winter 1893 auf 1894 die Musik nach dem Programm Fr. Rusts zur Aufführung. Darauf entwickelte sich ein Her und Hin in der allgemeinen Musikzeitung („Allgemeine Deutsche Musikzeitung“ mehrere Nummern des XXI. Jahrganges), wobei auf die Konzertaufführungen gegen Ende der 1850er Jahre hingewiesen wurde. Das meiste und Wertvollste über die „Prometheus“-Musik steht bei Thayer und Riemann im „Beethoven“ Bd. II, wo ein langer Abschnitt (S. 216—238) von dieser merkwürdigen Komposition handelt. Alle einzelnen Teile sind durchgesprochen und gewürdigt. Mit der Entstehungszeit und der ersten Besetzung macht dieser Abschnitt bekannt. Der Entwurf der Handlung stammt von Salvatore Vigano, der 1793 nach Wien gekommen war (erstes Auftreten dort 13. Mai 1793) und dort bald den früheren Ballettmeister Muzarelli in Schatten gestellt hatte (siehe bei: Vigano). Nottebohm und Thayer machten es wahrscheinlich, daß die erste Aufführung vom 21. März 1801 verschoben worden sei auf den 28. desselben Monats. Im ersten Programm wird folgendes mitgeteilt: „Nachricht. — Samstag, den 21. März 1801 wird in dem Theater nächst der k. k. Burg zum Vortheil der Mlle Marie Casentini ein neues Ballet aufgeführt werden, genannt Die Menschen des Prometheus, ein mythologisches allegorisches Ballet von der Erfindung und Ausführung des Balletmeisters Hrn. Salvator Vigano. Die Musik ist von der Komposition des Herrn Ludwig van Beethoven.“—

Die sogenannte Handlung ist eigentlich ein recht konfuse Zeug, aber recht günstig für stimmungsvolle Abschnitte, was beides schon wiederholt beobachtet worden ist. Zumeist klammert sich Beethoven

an Dinge, die rhythmisch oder melodisch anregen. Die Musik mozartisiert noch sehr auffallend. „Man kann etwa an Mozarts Titus(ouverture) denken und ist auch sonst an Mozart erinnert“ (Th.-R. II, S. 224). Bei alledem dringt schon der richtige Beethoven durch, und es gibt darin Stellen von hochdramatischem Ausdruck. In der 5. Nummer kommt die Harfe in Anwendung, zu welcher dann Fagott und Klarinette hinzutreten. „Im Streichorchester wird es lebendig, will der Komponist den Eindruck andeuten, welchen die beiden Wesen — Linos und Eone sind gemeint — [auf der Bühne] von dem herrlichen Klange empfangen?“ „Am Schlusse dieser Vorbereitung bringt das Cello, nach langsamem Aufsteigen, eine kühne Kadenz und intoniert dann (Andante) eine reizende Melodie, welche dann die übrigen aufnehmen.“ (Th.-R. II, S. 226.) Dieser Stelle in der Musik wegen würde ich wünschen, daß die „Prometheus“-Musik öfter zu hören wäre als jetzt und schon seit Jahren. Ich hoffe, recht zu behalten, wenn ich diesen Satz als Glanzpunkt der ganzen „Prometheus“-Musik bezeichne. Riemann hebt zutreffend im allgemeinen den stilistischen Zusammenhang mit Beethovens erster Symphonie hervor, der auch früher schon bemerkt worden war. Einer wertvollen, eingehenden Erörterung würdigt er auch den Zusammenhang des Finales mit Beethovens Kontretänzen, ferner mit den Variationen Op. 35 und dem Finale der „Eroica“. Schindler, in der 1. Auflage noch sehr wenig über die „Prometheus“-Musik unterrichtet, verbessert sich in der 3. Auflage I, S. 78 und 111 selbst.

Neben Th.-R. von Wichtigkeit: Nottebohm, „Beethoveniana“ II, S. 236, 246f., und die Zeitschriften, welche dort angegeben sind. Eine wertvolle Studie war folgende von Hugo Riemann, „Beethovens Prometheusmusik ein Variationenwerk“, in der Zeitschrift „Die Musik“ IX. Jahrg. Heft 13, S. 19ff., April 1901. Von Wichtigkeit Ludw. Nohl, „Beethoven, Liszt und Wagner“ S. 77f. — Ein Programm von Joh. Gabr. Seidl zur „Prometheus“-Musik findet sich im „Poetischen Beethovenalbum“ von Landau S. 16ff. Das bessere F. Rustsche Programm war abgedruckt auf dem Konzertprogramm des „Extra-Symphoniekonzerts“ im Kurhaus zu Wiesbaden vom 2. Februar 1894. Es war das Programm zur Lüstnerschen Aufführung. — Vgl. auch noch La Mara, „Musikerbriefe aus vier Jahrhunderten“ II, S. 5, überdies viele Beethovenbücher. — Eine richtige Urschrift der „Prometheus“-Musik ist nicht bekannt, doch besitzt die Wiener Nationalbibliothek eine brauchbare Abschrift.

Die „Prometheus“-Musik muß gelegentlich in verschiedener Weise zusammengestellt und aufgeführt worden sein. So besaß z. B. im Jahre 1909 der Wiener Musikfreund Jos. May eine Einrichtung der „Prome-



theus“-Musik als Streichquartett, in welchem eine Nummer vorkommt, die in der Nottebohmschen Zusammenstellung fehlt, die dagegen einige bekannte Nummern vermissen läßt. — Auch ist anzumerken, daß in der alten Artariaschen Ausgabe mit der Bezeichnung „Opera 24“ in der Ouvertüre bei den Achtelgängen Legatobögen und keine Staccatozeichen stehen. Vgl. auch: Parallelstellen.

**Punto** (siehe bei: Stich).

**Puthon**, Baronin Antoinette, Gemahlin des Barons Johann Bapt. Puthon des jüngeren, der zu Beethovens Zeit reicher Großhändler und Hausbesitzer in Wien gewesen. Durch Moscheles (in „Niederrhein. Musikzeitung“ 1854, Heft 27) erfährt man unter Hinweis auf die „Leipziger allgem. Musikzeitung“ von 1822 Nr. 19, daß Beethoven noch 1822 einmal in einem geselligen Kreis meisterlich fantasiert habe. Moscheles fügt hinzu: „Es geschah dies im Hause seiner Freundin und Leidensgefährtin, der Frau Baronin von Puthon, die er damals noch zuweilen besucht hat.“ In einem Gesprächsheft vom Februar 1820 erinnert Bernard an die Baronin mit folgenden Worten: „Sie haben versprochen, die Baronin Puthon zu besuchen und werden also mit Sehnsucht erwartet“ (Walter Nohl, „Konversationshefte“ I, S. 315). Puthons besaßen das Haus zur großen Weintraube „Am Hof“ Nr. 357. Baron Puthon war auch Gemäldesammler. Die angeführte Stelle aus dem Gesprächsheft folgt unmittelbar auf eine Erwähnung von alten Gemälden. Vielleicht hängt dies mit der Erinnerung an die Baronin Puthon zusammen. Über diese Dame selbst, die von der Beethovenforschung vernachlässigt ist, werden beachtenswerte Nachrichten gegeben in den Memoiren der Baronin Du-Montet, die vor kurzem in deutscher Ausgabe von Ernst Klarwill erschienen sind. Die Baronin Antoinette Puthon war nach dieser Quelle eine Tochter des Generals Freiherrn von der Lilien. Antoinette wurde in Regensburg von ihrer Tante erzogen, und das zu einer vornehmen Dame. Ihre Schönheit, ihr anmutiges, bescheidenes Wesen wurden gerühmt. Sie sei eine entzückende Persönlichkeit gewesen von unwandelbarer Tugend. Ein Zug von Taurigkeit wird hervorgehoben. Baronin Du-Montet erzählt, daß ihre Ehe keine Herzensehe war. Antoinettes Vater war vermögenslos und um die Zukunft seiner zwei Töchter besorgt. Antoinette wurde 1801 an den jungen Wiener Bankier Puthon verheiratet, während die Schwester einen ungarischen Landedelmann Szerdahely zum Lebensgefährten erhielt. Baron Puthon umgab seine Frau zwar mit aller Pracht und dem größten Luxus im herrlichen Stadtpalais und einem prächtigen Landhaus in der Vorstadt, doch konnte sie nicht vergessen, daß sie früher einen jungen Mann aus großem Hause hätte heiraten

sollen, und überdies fand Baron Puthon Gefallen an einer anderen Dame. Antoinette hatte mittlerweile das Gehör verloren (auf die Gehörlosigkeit spielt ja auch Moscheles an) und lebte, kränkelnd, ziemlich vereinsamt. Sie ging 1824 dahin. Baron Puthon überlebte sie um Jahre und starb erst 1839. Biehler war bei Puthons Hofmeister (siehe: Biehler).

## Q.

**Quartette.** In der Kammermusik Beethovens ragen die Streichquartette so mächtig hervor, daß wohl für diese großartigen Werke ein gesonderter Abschnitt nicht zu umgehen ist. Der Klangkörper eines Streichquartetts überhaupt, die gesamte Klangfarbe eines solchen hat neben dem a-cappella-Gesang die rundeste, reinste Wirkung, die sich beim Zusammenwirken mehrerer Instrumente denken läßt, eine Wirkung, die im Orchester oder gar bei eingeschaltetem Klavier nicht zu erreichen ist. Helmholtz klärt über die akustische Begründung auf. Ich nehme an, daß Beethovens Vorliebe fürs Streichquartett, die sich seit den Anfängen vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zum letzten Lebensabschnitt immer mehr steigerte, mit der ursprünglich überaus feinen, empfindlichen, ganz einzigen Gehörsbegabung Beethovens zusammenhängt. Das Streichquartett kennt zwar ein kräftiges Fortissimo, niemals aber eine ohrenbeleidigende Schärfe, wie sie bei Blasinstrumenten nicht selten ist und einem zart begabten Hören leicht lästig wird. Wie in der ganzen musikalischen Entwicklung Beethovens spielt bei jener zunehmenden Vorliebe fürs Streichquartett die spätere völlige Ertaubung keineswegs allein bestimmend mit. Die Schalleindrücke waren längst im jungen Gehirn aufgespeichert, deponiert, konserviert, als das Gehörsleiden merklich, immer merklicher und störender auftrat. Freilich konnten ganz neue Tonverbindungen nicht mehr gehörmäßig überprüft werden.

Man weiß es, daß wir noch keine rechte Geschichte des Streichquartetts haben, doch ist es klar, daß auf den Beethoven der ersten Wiener Zeit die Haydn'schen und Mozartschen Streichquartette von größtem Einfluß waren. Die Arbeiten von Dr. Hans Jos. Wedig, Professor Ad. Sandberger, einige Abschnitte in Otto Jahns „Mozart“ und vieles bei Riemann in „Beethovens Streichquartette“, sogar in dem älteren ästhetisierenden Werk von Theod. Helm nehmen ja auf das Streichquartett vor Beethoven Rücksicht. In erster Linie verweise ich da auf Wedigs Abhandlung: „Beethovens Streichquartett Op. 18 Nr. 1 und seine erste Fassung, erste vollständige Veröffentlichung des Werkes

aus dem Beethovenhaus“, die 1922 im Verlag des Beethovenhauses erschienen ist. Um die Entstehungsgeschichte der Quartette, wie ja auch der übrigen Werke Beethovens haben A. W. Thayer und Nottebohm die größten Verdienste, deren ausdauernder Fleiß uns die Werkeverzeichnisse und die „Beethoveniana“ geschenkt hat. Anfangs, vielleicht aus Widerspruchsgeist gegen die Anforderung, ein gutes Streichquartett zu liefern, wollte Beethoven nicht sogleich an eine Quartettkomposition heran. Graf Apponyi bestellte 1795 eine solche. Beethoven lieferte aber ein Trio und ein Quintett. So berichtet wenigstens Wegeler („Notizen“ S. 29f). Freund Wegeler sagt: „Auf meine wiederholte Erinnerung an diesen Auftrag machte Beethoven sich zweimal ans Werk, allein beim ersten Versuch entstand ein großes Violin trio (Op. 3), bei dem zweiten ein Violin quintett (Op. 4).“ Das wären die zwei Werke, die im Februar 1797 als neu erschienen angezeigt wurden. Thayer hat längst darauf hingewiesen, daß Op. 3 vermutlich schon in Bonn geschrieben ist, und zwar in einer ersten Fassung, und daß sich auf diese erste Form die Mitteilungen Dobbeler und Gardiners beziehen. Der Abbé Dobbeler war 1792 auf 1793 unter den Flüchtlingen aus den Rheinlanden. Er reiste nie ohne seinen Geigenkasten. Darein hatte er ein Trio gelegt, das gerade vor Dobbeler's Abreise von Beethoven komponiert worden war. (Näheres wird berichtet in Th.-R. II, S. 312ff.) Der genannte „Apponyi“ war höchstwahrscheinlich der Wiener Kunstfreund Anton Georg Apponyi (geb. 1751, gest. 1817, dessen bedeutende Gemäldesammlung in meinem „Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen“ I, S. 56ff. besprochen ist). Von diesem Apponyi wäre also vermutlich die Bestellung eines Streichquartetts ausgegangen, die dann zur Umarbeitung des Streichtrios und des Quintetts Anlaß gegeben hätte. Jedenfalls ist es derselbe Graf Apponyi, der sechs Exemplare von Beethovens Op. 1 subskribiert hatte. Das Quintett ist aber so gut wie sicher Op. 4 (siehe: Quintette).

Die ersten Quartette, die vom reifen Beethoven in die Öffentlichkeit kamen, sind die sechs höchst vollkommenen Arbeiten des Op. 18. Die erste Fassung von Nr. 1 wurde dem Freund Amenda gewidmet und ihm mitgegeben, als er im Sommer jenes Jahres von Wien nach Rußland reiste. Die Widmung trägt das Datum 25. Juni 1799. Sie ist faksimiliert für den Verein Beethovenhaus in Bonn, der die von Beethoven durchgesehene Abschrift jetzt seit kurzem besitzt. Wedig (a. a. O.) bespricht die erste Fassung eingehend, sie mit der etwas später veröffentlichten Ausarbeitung vergleichend. Nottebohm setzt die Vollendung aller sechs Quartette ins Jahr 1800, und zwar in die Zeit, als auch Op. 22 im Entstehen war. Op. 18 ist dem Fürsten Lob-

kowitz gewidmet, in dessen Palast man sich die meisten frühen Aufführungen vorzustellen hat, soweit sie nicht bei Zmeskall abgehalten wurden. Der Titel der Urausgabe war: „Six Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncello, composé et dédiés à Son Altesse Monseigneur le Prince Regnant de Lobkowitz e. c. par Louis van Beethoven. Oeuvre 18.“ Schon Helm wies für Op. 18 Nr. 1 auf Mozartsche Einflüsse hin. Eine Anlehnung an K. Ph. Em. Bachs „Xenophone“ im Scherzo ist im Handbuch schon angedeutet (vgl. den Abschnitt: Anklänge). Nr. 2 in G-Dur deutet, wie das G-Dur-Klavierkonzert, wie das Klavierrondo aus dieser Tonart, wie noch andere Werke, z.B. Klaviersonaten, darauf hin, daß Beethovens Vorstellungen bei der Tonart G-Dur in eine heitere, sonst ruhige Stimmung versetzt wurden, oder daß ihm diese Tonart in den Sinn kam, wenn er in dieser Stimmung komponierte. Stark figurierte Themen kehren in diesen Kompositionen wieder. Nr. 3 in D-Dur war ursprünglich als erstes Quartett gedacht. In den „Notizen“ von Wegeler-Ries (S. 103) findet sich die Stelle: „Von seinen Violin-Quartetten Op. 18 hat er das dritte in D-Dur von allen Quartetten zuerst komponiert; das jetzt voranstehende in F-Dur war ursprünglich das dritte.“ Karl Czernys Mitteilung an Otto Jahn stimmt damit überein und fügt hinzu: „Auf den Rat Schuppanzighs ließ er das in F-Dur, obschon später geschrieben, als Nr. 1 erscheinen“ (Th.-R. II, S. 185). Die genaue Feststellung der Reihenfolge für die übrigen Nummern von Op. 18 stößt auf merkwürdige Hindernisse, da man die Urschriften bisher nicht aufgefunden hat. Im C-Moll-Quartett, d. i. in Nr. 4 der Reihe, bemerkte Riemann Zusammenhänge mit Cannabich und Stamitz, was man auf eine verhältnismäßig frühe Entstehung beziehen könnte. Dem letzten Satz, Allegro in C-Moll, liegt jedenfalls eine magyarische Melodie zugrunde, dieselbe, die in Haydns Trio für Klavier, Cello und Violine benutzt ist, und zwar für das „Rondo al ongarese“ Presto. Ob Beethoven den Gedanken in Ungarn vernommen oder von Haydn übernommen hat, ist nicht klar, ebensowenig, woher spätere Komponisten dasselbe Thema genommen haben (wie z. B. Otto Bach in seinem Duo für Violine und Pianoforte, Leipzig, Kistner, IV. Satz).

Für Nr. 5 in A-Dur sprach Riemann, wie schon früher Helm, eindringlich vom Einfluß Mozarts, indem sie darauf hinweisen, daß sich Beethoven aus Mozarts A-Dur-Quartett die Variationen und den letzten Satz kopiert hat. (Zum Finale siehe auch: Anklänge an ältere Meister.)

Nr. 6 ist wieder ein vollendeter Bau von bewundernswerter Mache. Dieses Quartett wird überaus oft aufgeführt, im Scherzo aber fast immer der höchst eigenartige Rhythmus verfehlt. Beethoven schrieb wohl

mit vollem Bewußtsein den  $\frac{3}{4}$ -Takt vor, wogegen man bei den Auf-  
führungen meist unverholten den  $\frac{6}{8}$ -Takt dafür wählt. Das ist eine  
bemerkenswerte Willkür. Es ist doch etwas ganz anderes, ob rhy-  
thmisiert wird:



oder so:



Gewöhnlich wird der Anfang unrichtigerweise so rhythmisiert, als wenn der Takt mit dem f begonnen würde, wie bei B. Ganz eigens schreibt Beethoven vor, daß das letzte Achtel stark betont werde, damit es als Vorausnahme des besten Taktteils wirke. Die Rhythmisierung der Cellostimme hat so zu geschehen, daß damit der  $\frac{3}{4}$ -Takt gegeben ist und nicht der  $\frac{3}{8}$ -Takt



Daß im Baß die Tonika zu betonen ist als bester Taktteil, sollte doch selbstverständlich sein. Die „Malincolia“ mit einem Prestissimo am Schluß pflegt in der Wirkung selten zu versagen.

Bei einem Rückblick auf das ganze Op. 18 kann man recht gut begreifen, wie es Beethoven selbst fühlte, daß ihn diese Kompositionen um einen großen Schritt in seiner Kunst weiter gebracht haben. Sein Brief an Amenda vom 1. Juni 1800 wird ganz verständlich. Darin kommt die Stelle vor: „Dein Quartett gib ja nicht weiter, weil ich es sehr umgeändert habe, indem ich erst jetzt recht Quartetten zu schreiben weiß, was du schon sehen wirst, wenn du sie erhalten wirst.“ Daß es sich hier um die erste Fassung des Op. 18 Nr. 1 handelt, wissen wir schon.

Im Jahre 1800 waren alle sechs Quartette fertig und an Mollo verkauft, was aus dem Brief Beethovens an Hoffmeister vom 15. Dezember jenes Jahres zu entnehmen ist. Der Komponist bedauert, daß Hoffmeister ihn nicht von dem Wunsch benachrichtigt hatte, Werke in den Verlag zu erhalten. Sonst hätte er seine Quartette zu Markt gebracht. Mollo läßt diese Quartette, nämlich die ersten drei, am 28. Oktober 1801 durch die „Wiener Zeitung“ ankündigen. Offenbar ist die zweite Lieferung mit den übrigen dreien (Nr. 4—6) bald danach erschienen.

(Vgl. „Die Musik“ III, Heft 12, S. 418ff., Th.-R. II, S. 186ff., L. Nohl, „Beethoven, Liszt und Wagner“ S. 90ff., Nottebohm, „Beethoveniana“ nach Register.)

Skizzen zum ersten Satz von Op. 18 Nr. 3 wurden angekündigt in Karl Ernst Henricis „Auktionskatalog“ LIII, vom Juni 1919, S. 1.

Die nächsten Quartette Beethovens sind die drei sogenannten Rasumowsky-Quartette Op. 59. Mit diesen stehen wir auf einem andern Boden als mit Op. 18 oder dem Septett Op. 20, aber mit der „höheren Einheit Beethovenisch großartiger Weltanschauung“, die Helm heraushörte, kann ich mich nicht einverstanden erklären. Der Meister gibt in diesen Quartetten seine Eigenart allerdings noch unverhüllter zu hören als in Op. 18, aber diese Eigenart ist eine durchaus musikalische, und die Beweise von musikalischem Ausdruck für Beethovens „Weltanschauung“ sind bis heute nicht erbracht. Eine musikalische Weiterbildung liegt vor, die ja nach der Spanne von 1800—1806, welche zwischen Op. 18 und Op. 59 liegt, nicht überraschen kann. Die Entstehungszeit ist in der Urschrift genannt, die ehemals bei Paul Mendelssohn in Berlin gewesen. „Quartetto angefangen am 26. May 1806“ heißt es dort. Auch darf es uns nicht befremden, daß Beethoven in diesen Quartetten durch exotische Melodien offenbar beeinflusst worden ist. Zwar ruhen diese Quartette ganz auf Wienerischem Boden, aber dem Russen Rasumowsky zulieb, für den die Musik geschrieben ist, wurden doch sicher viele slawische Gesänge durchgesehen, und zwar hat Beethoven, wie Nottebohm nachweist, die Iwan Pratschsche Sammlung russischer Volkslieder benutzt, aus der nachweislich mehreres in den Quartetten Verwendung gefunden hat. Das Hauptthema fürs Finale des ersten Quartetts von Op. 59 ist russisch, und im zweiten Quartett läßt sich das Maggiore des dritten Satzes auf ein russisches Volkslied beziehen (Nottebohm, „Beethoveniana“ II, „Skizzen zu den Quartetten Op. 59“, auch Th.-R. II, S. 532ff.). Riemann vermutet auch noch ein sonst übersehenes Sätzchen, das russisch anmutet und wohl auch aus Rußland stammt. Lassen wir aber den exotischen Einschlag beiseite, um im übrigen zu bemerken, welch künstlerischer kontrapunktischer Arbeit wir gegenüberstehen. Das dritte Rasumowsky-Quartett schließt mit einer Fuge, die freilich von den damaligen Wiener Fugen durch besondere Eigenart absticht, aber in ihrem stürmischen Lauf für uns heute hinreißend wirkt. Das zweite Quartett aus Op. 59, das in E-Moll, ist eine ganz merkwürdige Zauber-musik, die selbstverständlich nicht in Worte zu fassen ist. Wenn man sich ganz in diese Musik versenkt, wird freilich manches subjektiv „verstanden“, doch wollen wir sogar zu der ziemlich zuverlässigen

Nachricht mit Vorsicht herantreten, zu einer Erklärung nämlich des Adagio aus dem Bewundern einer hellen Sternennacht. Karl Czerny und Karl Holz überliefern dies übereinstimmend, Czerny erzählte dem Forscher Otto Jahn: „Das Adagio E-Dur im zweiten Rasumowskyschen Quartett fiel ihm ein, als er einst den gestirnten Himmel betrachtete und an die Harmonie der Sphären dachte.“ Holz berichtete: Zum Adagio des E-Moll-Quartetts habe ihn der Anblick des gestirnten Himmels begeistert, daß es gleich ganz vor ihm gestanden hätte. (Kerst, „Erinnerungen“ II, S. 185, und Th.-R. II, S. 532.) — Die Handschrift von Op. 59 Nr. 2 befindet sich in der Berliner Staatsbibliothek. Siehe W. Altmann in „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ 1921, April, S. 429. Ebendort die Urschrift von Op. 59 Nr. 1, Op. 59 Nr. 3 war nach Nottebohm's Katalog bei Thielenius in Charlottenburg. Auf die Abkunft des „Andante con moto quasi Allegretto“ im dritten Quartett von Op. 59 vom J. Seb. Bach'schen A-Moll-Konzert für Violine, Satz III wurde schon aufmerksam gemacht im Abschnitt: Anklänge an ältere Meister. Wie so oft bei Beethoven, kommt auch in diesem Andante die angeborene Melancholie des Meisters nachdrücklichst zum Ausdruck. Es ist ein langer, langer Klagegesang, aus dem man wohl merkt, daß im Gegensatz zu Op. 18 schon recht düstere Wolken über Beethovens Gemüt hinweggezogen sind. Erst der heiterer gehaltene Menuetto und die erwähnte rauschende Fuge reißen aus der trüben Stimmung.

Die drei Rasumowsky-Quartette fanden anfangs gar kein Verständnis. Sogar Schuppanzigh blieb im Beifall zurück. B. Romberg warf das Scherzo aus Nr. 1 in St. Petersburg zu Boden und trat es mit Füßen. Erst unsere Neueren, besonders seit Joachim, tauchten in die Tiefen dieser Werke hinab. (Siehe die Erörterungen von W. Lenz.)

Auch die noch späteren Quartette Beethovens, denen jetzt kein Einsichtiger mehr Bewunderung und begeisterte Anerkennung versagt, hatten lange gegen eine gewisse Stumpfheit zu kämpfen, die von den Spätwerken noch immer die heitere Unschuld des Septetts und anderer früher entstandener Werke verlangte. Die Romantiker freilich griffen bald zu. Auf R. Schumann z. B. hat sogleich der Anfang von Op. 74 einen so tiefen Eindruck gemacht, daß der Anfang des Klavierstückes „Der Dichter spricht“ gar nicht denkbar wäre ohne vorher gehörtes Op. 74 von Beethoven. Mendelssohn wurde hauptsächlich durch das Presto ( $\frac{3}{4}$  Takt) angeregt, dessen motivische Arbeit so packend ist. Dieses Quartett gehört zu den frischesten Erfindungen des Meisters. „Ein glücklicher Einfall reiht sich an den anderen, und dabei ist doch fortgesetzt die zielbewußte Beschränkung auf die konsequente Durchführung einer kleinen Zahl leitender Motive deutlich erkennbar“, sagt Riemann. Dieser

macht darauf aufmerksam, daß im ganzen Werk sehr oft von der weiten Lage Gebrauch gemacht wird. Der Entstehungszeit nach gehört das Es-Dur-Quartett Op. 74 in die Periode des Klavierkonzertes in Es-Dur. Es war eine Zeit lebhafter, wie es scheint, freudiger Tätigkeit. — Das Thema des „Allegretto con Variazioni“ wird gewöhnlich in der Betonung gänzlich verfehlt. Um nur ja recht distinguiert vorzutragen, wird so gespielt, als ob das Thema mit dem guten Taktteil begänne. In der Partitur steht keine Spur von einer Andeutung, daß Beethoven etwas anderes sagen wollte, als was die naturgemäße Betonung ergibt, die zum besten Taktteil hinstrebt. Das „p“ sogleich zu Anfang bezieht sich zwar auf alle vier Takte, schließt aber doch das fehlerhafte Betonen aus



das fade und affektiert ist und überdies den Eindruck beim Anhören ohne Notenvorlage verfälscht, besonders dann, wenn die unrichtige Betonung in den folgenden Takten wiederkehrt. — Gewidmet wurde das Es-Dur-Quartett Op. 74, dessen Urschrift sich seit 1908 in der Berliner Bibliothek befindet (ehedem war sie bei Paul Mendelssohn), dem Fürsten Lobkowitz. — Die Benennung „Harfenquartett“ stammt nicht von Beethoven, sondern von irgend jemandem, der dabei an einige Takte Harpeggios dachte oder auf die Pizzicatos besonders Rücksicht nahm, also auf eine Spielart, die auch in anderen Werken ungezählte Male vorkommt.

Mit Op. 74 waren wir in der zeitlichen und künstlerischen Nähe des Klavierkonzertes aus Es-Dur. Das Quartett Op. 95, dessen Urschrift in der Wiener Nationalbibliothek zu finden ist, führt uns nun in die Nähe des großen B-Dur-Trios, also auch schon gegen die siebente und achte Symphonie heran. Vielleicht liest man mit Recht aus diesem Werk die Gemütsbewegungen heraus, die sich an den Heiratsantrag bei Therese Malfatti und an dessen Zurückweisung knüpfen. Freund Zmeskall, welchem das Werk gewidmet ist, war über Beethovens Seelenstimmung in jener Zeit unterrichtet. Wenigstens schrieb ihm Beethoven: „Nie habe ich die Macht oder die Schwäche der menschlichen Natur so gefühlt wie jetzt.“ Im anfänglichen Unisono scheint Zorn oder Unwille zum Ausdruck zu kommen, und wer sich einmal von der musikalischen Beschreibung auf den schwankenden Boden der psychologischen Deutung begibt, wird hier bei jedem neuen Motiv zu subjektiven Phantasien auch vielleicht Phantastereien heranfinden. Das



unwirsche Kopfmotiv wird auffallend oft im Verlauf des ersten Satzes wiederholt. Eines ist sicher, daß dieser Satz eine Stimmung des Ernstes ausdrückt und von allem spielenden Wesen fern bleibt. Auf der Ur-schrift heißt es: „Quartetto serio, 1810 im Monat Oktober, Dem Herrn von Zmeskall gewidmet und geschrieben im Monat Oktober von seinem Freunde L. v. Beethoven.“ — Riemann sagt: „Seriös ist auch der zweite Satz D-Dur  $\frac{3}{4}$ . Das Dur ist durch die mixolydische Septime und die Mollsubdominante elegisch gefärbt.“ Noch den dritten Satz wünschte Beethoven ernst aufgefaßt: Allegro assai vivace, ma serio. Nur der letzte Satz bringt etwas wie Lust und Freude. Man will eine Jagd, gar eine Parforcejagd herauslesen. Sei dem, wie ihm sei. Das Quartett Op. 95 wirkt vom Anfang bis zum brillanten Schluß fesselnd und bewunderungswert. Schumann hat in seinen Romanzen für Klavier daraus gelernt, besonders in der ersten.

Die letzten Quartette vertreten den sogenannten letzten Stil Beethovens, sie führen uns in die Zeit der tiefsten Versenkung in die eigenen musikalischen Einfälle, in die Weiterbildung der Stimmführung, oft merklich weit von den hergebrachten Regeln des altertümlichen Kontrapunkts entfernt. Beethoven schreckt nun nicht mehr zurück vor schrillen Dissonanzen, auf die er übrigens allmählich schon vorbereitet hat, da und dort. Ungewöhnliches wird vom Meister im einzelnen wie auch in der Formung erreicht. Ein einziger Satz aus diesen letzten Quartetten gibt mehr zu beobachten als ein ganzes Quartett von den ersten. Indes haben die letzten manche gemeinsame Züge, so im allgemeinen eine abgeklärte Ruhe, hinter der man Trauer und wenig Freude suchen möchte. Nur selten mehr werden die alten Formen in strenger Weise benutzt. Viele Sätze erhalten durch oftmaligen Wechsel des Taktes und der Tonart etwas, das an die alten Fantasien gemahnt. Im großen ist sogar die herkömmliche Einteilung eines Quartetts in vier Sätze aufgegeben. Man beachte dabei Op. 130, 131 und 132, besonders Op. 131, in welchem ganz abgesehen von kleinen Unterteilungen sieben Nummern die Satzreihe füllen. Die Schlüsse der Finalsätze sind verhältnismäßig unvorhergesehen und brechen fast alle die vorhergehenden zarten musikalischen Erörterungen nahezu barsch ab.



Seit dem Op. 95 hatte Beethoven kein Streichquartett mehr geschrieben. Der Zeitraum bis zur Entstehung des nächsten Quartetts Op. 127 war durch die großen Werke der Missa solemnis und der Neunten sowie durch vieles andere ausgefüllt. Die Taubheit hatte sich bis 1822 voller entwickelt, und der Mann war mehr und mehr auf sein Inneres angewiesen. Da kam, es scheint von ungefähr, eine Auf-

forderung, „zwei oder drei“ Quartette zu schreiben, aus St. Petersburg vom Prinzen Nikolaus Galitzin. Der bestellende Brief trägt das Datum: „St. Petersburg, 9. November 1822“. Beethoven antwortete am 25. Januar 1823 zustimmend. (Nur der Galitzinsche Brief ist erhalten und oft abgedruckt. Der Brief Beethovens fehlt in meinen Notizen.) Denn Beethoven trug sich schon mit der Absicht, zum Quartett zurückzukehren. Im Briefwechsel mit Peters in Leipzig ist im Sommer 1822 von einem begonnenen Quartett die Rede, das aber noch nicht fertig, vielleicht kaum angefangen war. Nun nach Galitzins Antrag wurde an diesem Werk gearbeitet, das übrigens erst 1824 vollendet wurde. Die Jahreszahl steht auf der Urschrift des ersten Satzes. Diese befand sich bei Paul Mendelssohn in Berlin und gelangte 1908 in die Königl. Bibliothek (kommt vor im „Autographenkatalog“ Leo Liepmannssohn). Zuerst öffentlich gespielt 6. März 1825.

Op. 127 benutzt wieder die Tonart Es-Dur. Der rauh anhebende erste Satz enthält auch weich gestimmte Gedanken, der zweite zeigt uns Beethovens Variationskunst in höchster Entwicklung. Mit einem Wort sei darauf hingewiesen, daß das „Adagio ma non troppo e molto cantabile“ eigentlich als zerlegter Dominantseptimenakkord beginnt. Tonart As-Dur. Der Baß gibt Es an. Die Bratsche fügt Des hinzu, die zweite Violine B, und die erste beginnt mit des den Aufstieg zu ás, so daß die ersten Takte einen langgezogenen Aufstreich bilden. An diesen Anfang allein ließe sich eine lange Abhandlung knüpfen. — Der letzte Satz kann als Rondo gelten mit kraftvollem Anfang in Unisono. Die Romantiker, nicht zuletzt Schumann, müssen es gekannt haben. — Bei der ersten Aufführung durch das Schuppanzighquartett fand das schwierig aufzuführende Werk noch wenig Verständnis. Erst Boehm und Mayseder wiesen den richtigen Weg, um Bewunderung und Verständnis anzubahnen, die seither noch immer im Wachsen sind. (Siehe bei: Böhm und: Mayseder.) Die „Recensionen und Mittheilungen für Theater und Musik“ von 1861 (S. 788) brachten alte Überlieferungen zur Sache: „... Beethoven forderte Böhm auf, ihm das Quartett vorzuspielen. Dies geschah in Gegenwart mehrerer Künstler und Kunstfreunde. Beethoven wohnte im Winkel am Ofen der Aufführung bei. Das Quartett brach sich Bahn. Beethoven bezeugte seine Zufriedenheit...“ Steiner und Haslinger veranstalteten nun öffentliche Aufführungen, „Beethoven wartete in einer nahen Gaststube die Nachricht über den Erfolg ab“. Kurz darauf erhielt Böhm das Briefchen: „Kommen Sie doch diesen Vormittag...“, das in die Briefsammlungen übergegangen ist. (Einige Emendationen zu diesem Quartett im Intelligenzblatt der „Cäcilia“ von 1827.) Es erschien zuerst in

Stimmen, und zwar bei Schott in Mainz 1826 mit der Widmung an den Fürsten Galitzin. Schott hatte es am 10. März 1824 in Verlag genommen. (Schindler II, S. 112ff.; Lenz, „Krit. Katalog“ V; B. Marx, „Beethoven“ Bd. II. Selmar Bagge in „Deutsche Musikzeitung“ 1862 Nr. 36f., Riemanns „Musikführer“, Th.-R. V, S. 143ff., 182f.)

Das zweite Galitzin-Quartett Op. 132 ist das berühmte A-Moll-Quartett, das in seiner Entstehung ganz nahe an Op. 127 liegt und wie dieses schon für sich allein eine große Studie in Anspruch nehmen würde, wollte man den Einzelheiten nachgehen. Es ist 1825 ausgearbeitet worden, nach Schindlers Angabe in Guttenbrunn bei Baden. Zum Teil hat Beethoven selbst durch Überschriften Anhaltspunkte dafür gegeben, aus welchen Gefühlen diese großartige Schöpfung hervorgegangen ist. Im Frühling 1825 war Beethoven nicht unbeträchtlich erkrankt. Die Krankheit fällt (nach Thayer, vgl. Th.-R. V, S. 262) in den April und dauerte wenige Wochen. Dann ging Beethoven zur Kur nach Baden, und zwar mit dem gewünschten Erfolg. Der erste Satz mit getragenem Anfang, im übrigen lebhaft gehalten, war jedenfalls schon vor der Erkrankung entworfen. Der zweite „Allegro ma non tanto“ greift noch in fröhlicher Stimmung auf einen deutschen Tanz zurück, der etwa 1792 entstanden war (Th.-R. V, S. 265). Zum „Molto Adagio“ findet sich dann im Mai oder Juni angemerkt: „Dankhymne eines Kranken an Gott bei seiner Genesung, Gefühl neuer Kraft“ — und ähnlich so in weiteren Beethovenschen Notizen sowie in der Urausgabe, in der es heißt: „Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit in der lydischen Tonart“, und beim Abschnitt in D-Dur: „neue Kraft fühlend“. Mit lydischer Tonart meint Beethoven ein F-Dur ohne B. Er schreibt in der Urschrift: „Dieses Stück

hat immer h , nie wie gewöhnlich .

Für Beethoven war dies, wie man aus der ganzen musikalischen Entwicklung des Meisters schließen kann, eine ungewohnte Schreibweise, die vielleicht als ein Versuch des Meisters einzuschätzen ist, freilich als ein Beethovenscher Versuch, der uns zu erheben vermag. Eine „Marcia“ führt dann mit wirklich erneuerter Kraft zu einem energischen „Allegro appassionato“, das mit einem „Prestissimo“ abschließt, nicht in der Weise der übrigen „letzten“ Quartette. — Zunächst wurde dieses Op. 132 am 9. September 1825 im Pratergasthaus „Zum wilden Mann“ probiert, M. Schlesinger war dabei. Man hatte sich in Baden freundschaftlich zusammengefunden. Näheres wurde durch mich mitgeteilt aus Anlaß der Veröffentlichung des Gesprächsheftes im Heyerschen Museum zu Köln („Beethovenjahrbuch“ Bd. II, S. 161ff.). Siehe auch „Beethovenfor-

schung“ Heft 10, S. 49 zu Linkes Privatakademie vom 6. November 1825. — Dieses zweite Galitzin-Quartett Op. 132 erschien erst nach Beethovens Ableben bei Schlesinger in Berlin. — Das Autograph kam aus der Sammlung Paul Mendelssohn in die Berliner Bibliothek. (Dazu vgl. auch den XXXXVII. Autographenkatalog von Leo Liepmannsohn vom November 1907.)

Das dritte Galitzin-Quartett ist Op. 130 in B-Dur. Die Handschrift des ersten Satzes befindet sich in Berlin. Dort auch die des Schlußsatzes, der nach Schindlers Mitteilung („Beethoven“ II, S. 115) die letzte fertiggestellte Arbeit des Meisters ist. Das Finale ist nachträglich zum Quartett hinzugefügt worden, nachdem bei der Aufführung von Op. 130 der ursprüngliche letzte Satz mit der Riesenfuge zu lang befunden worden war. Er wurde abgetrennt und als Op. 133 selbständig herausgegeben. Es wäre vergeblich, im engen Rahmen eines Handbuchs, das alle Werke zu berücksichtigen hat, das Riesenquartett (Schindler nennt es noch Monstrum) besprechen, auch nur flüchtig besprechen zu wollen. In der schon oben angedeuteten Literatur ist vieles, zum Teil sehr Wertvolles über das letzte Galitzin-Quartett zu finden, das seiner schwierigen Ausführbarkeit und großen Ausdehnung wegen nicht allzu oft in den Spielplänen der Konzerte erscheint. In erster Linie ist zu beachten Th.-R. V, S. 288ff., und Th. Helms Veröffentlichung. Die erste Aufführung, noch mit der Fuge, war am 21. März 1826. Es erschien kurz nach Beethovens Ableben bei Math. Artaria in Wien. Nottebohm in „Beethoveniana“ II, S. 522f. teilt den ersten Entwurf zum Finale mit. — Eine von Beethoven durchgesehene Abschrift des Presto (B-Moll ♯) aus diesem Quartett befand sich vor mehreren Jahren bei Frau Marie v. Gerl in Wien. — Vier Seiten eines Entwurfs zum Schlußsatz von Op. 130 wurden im L. Briegschen „Sammler“, d. i. der deutschen Kunst- und Antiquitätenbörse, vom 3. Mai 1919 als verkäuflich angekündigt. Damals befand sich das Bruchstück bei Leo Liepmannsohn auf der 45. Autographenversteigerung vom November 1919, Katalog mit Faksimile.

Vgl. auch K. Holz in Gaßners „Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine von 1844“ (III, S. 133f.). Das große B-Dur-Quartett ist fast in allen Beethovenbüchern ausführlich besprochen.

Das Quartett Op. 131 in Cis-Moll führt uns vom Fürsten Galitzin hinweg zu einem österreichischen Adeligen, dem Baron Stutterheim, dem Beethoven eine Huldigung darbringen wollte, als der Neffe Karl nach dem Selbstmordversuch ins Stutterheimsche Regiment eintreten durfte (siehe bei: Neffe). Das Stutterheim-Quartett war im Oktober 1826 druckfertig und kann nur unsere Überzeugung bestärken, daß

die Schaffenskraft Beethovens bis an die Todeskrankheit heran unvermindert geblieben ist. Handelt es sich doch um das berühmte Cis-Moll-Quartett, das wohl kein echter Musiker und Beethovenfreund ohne tiefe Rührung angehört hat. Eine ausführliche Besprechung wird auch hier unterlassen, um nur zur Widmung anzumerken, daß die Widmung ursprünglich dem friedlichen Freund Wolfmayer zugedacht war und nur des Neffen wegen dem hohen Militär zugeschoben wurde. (Vgl. Schindler 1. Aufl. S. 190, W. Lenz, „Krit. Katalog“ V, S. 268ff., 296f., Ludw. Nohl, „Ein Skizzenbuch Beethovens“ S. 268, 270, derselbe, „Neue Bilder“ S. 123f., derselbe, „Beethoven, Liszt und Wagner“ S. 111f., G. v. Breuning, „Aus dem Schwarzspanierhause“ S. 95, Rich. Wagner, „Gesammelte Schriften“ [Ausgabe Sternfeld] 1916, S. 33ff. Ein Skizzenblatt zum Cis-Moll-Quartett war im April 1822 bei K. E. Henrici in Berlin mit Echtheitsbestätigung von Ferd. Hiller. Siehe auch „Der Merker“ Wien, Juni 1920, Prohaska.)

Op. 133 ist die große Fuge, die vom Quartett Op. 130 losgetrennt und als selbständiges Werk veröffentlicht wurde. Wie berechtigt dies war, läßt sich aus der Ausdehnung der Partitur und aus deren komprimiertem Gehalt ermessen. Die Handschrift war bei Artaria in Wien und ist mit dem Artariaschen Stock von Beethovenhandschriften nach Berlin gelangt. Ein Entwurf der letzten 16 Takte war 1909 bei L. Liepmannssohn in Berlin zu haben.

Ein Klavierauszug zu 4 Händen erhielt die Werknummer 134. Das letzte Blatt dieses Auszugs war 1911 bei Edw. Speyer in Ridgehurst. Die alte Ausgabe ist eingehend besprochen in Leo Liepmannssohns Versteigerungsverzeichnis vom 13. Oktober 1890 S. 25.

Noch erübrigt ein Hinweis auf das Wolfmayer-Quartett Op. 135, benannt: Der schwer gefaßte Entschluß. Das „Lento assai cantante e tranquillo“ wird auch als Beethovens „Schwanengesang“ bezeichnet. Der Meister hat die Entwürfe auf seinen Landaufenthalt nach Gneixendorf mitgenommen und dort die Handschrift vollendet. „Gneixendorf, am 30. Oktober 1826“ steht auf einer der Stimmen, die der Meister selbst dort ausgeschrieben hat. Dieses Werk kehrt mehr als die unmittelbar vorhergehenden zu den klassischen Formen zurück, obwohl sie nicht so klar zu erkennen sind als bei den Werken der mittleren Lebenszeit. Wie das Motto: „Muß es sein? — Es muß sein!“ gerade auf das Finale gekommen ist, bleibt trotz vieler Erklärungsversuche unklar. Schindler spricht von der Haushälterin, die Geld verlangt hatte, das dann mit Frage und Antwort bezahlt worden sei. Frage und Antwort können aber auch einen tieferen, auch noch seichteren Sinn gehabt haben und dürften schon längst in Beethovens

Denken bereitgelegt haben, als er sie ins Quartett hineinschrieb. Die Mitteilungen Schlesingers darüber sind entschieden verdächtig, schon deshalb, weil darin von „Mödlingen“ die Rede ist, wo sich Beethoven sicher in jener Spätzeit nicht mehr aufgehalten hat. Beethoven soll aber an Schlesinger im gegebenen Zusammenhang über die Mödlinger Kopisten geklagt haben. Helm (Quartette) bezieht die Beischriften auf eine Unlust, zu dem noch verhältnismäßig kurzen Quartett ein Finale zu schreiben. Die Worte hätten dann den mystischen Sinn im Meister wachgerufen „als bange Frage an das Schicksal“. — Alles möglich. — Am wenigsten unsicher ist die Vermutung, die in neuerer Zeit Anhänger findet, als hätte eine Vergütungsangelegenheit die Überschriften herbeigeführt. Ein Wiener Kunstfreund namens Dembscher sollte nämlich an Schuppanzigh 50 fl. Vergütung leisten und antwortete auf Beethovens Forderung: „Wenn es sein muß. Darauf sandte Beethoven den Kanon: „Es muß seyn — ja.“ Damit wären wir wenigstens bis zum Kanon gelangt, der doch nach der Entstehungszeit dem Quartett Op. 135 so nahe liegt. — Thayer und besonders Riemann haben dem letzten Quartett viele Aufmerksamkeit gewidmet (Th.-R. V, S. 301 und 399ff.). Zum meistberühmten: *Lento assai cantante e tranquillo* spricht Riemann die Vermutung aus, daß es ursprünglich für ein anderes Quartett bestimmt war. Paßt es doch in der Stimmung nicht recht zu den anderen Sätzen. Die Deutung als „Schwanengesang“ wird abgewiesen, die nur den Überlebenden, nicht aber dem Meister selbst, naturgemäß erscheinen konnte. Ein seltenes Faksimile der ersten Violinstimme des *Lento* ist mir vor Jahren im Conservatoire zu Paris vorgelegt worden, zugleich mit einem Faksimile der Überschrift „Neuestes Quartett von L. v. Beethoven gneixendorf, am 30ten October 1826“. Es erschien offenbar bei Maurice Schlesinger in Paris als „Facsimile tiré du 1er violon du 17et dernier quatuor composé par L. v. Beethoven à Gneissendorf (sic!) et faisant partie de la collection complète de ses trios ... publié par Maurice Schlesinger, Rue de Richelieu No. 97 à Paris“. —

Die Beethovenschen Streichquartette sind nach alten Angaben metronomisiert („Die Musik“ 1902, 1. Märzheft, S. 1012), siehe den Abschnitt: Metronomisierung. Für das Festhalten und die Überlieferung der Tempi bei den letzten Quartetten hat Karl Holz gesorgt.

Im Mai 1802 erschien eine Übertragung der Browne-Sonate Op. 14 Nr. 1 nach F-Dur als Streichquartett im Verlag des Kunst- und Industrie-Comptoirs. Dies war schon mitgeteilt in Nottebohms „Themat. Katalog“ S. 16. In neuerer Zeit hat sich „Die Musik“ im November 1905 (Jahrg. V, Heft 4, S. 250ff.) mit der Umarbeitung jener Sonate befaßt.

Die frühen drei Klavierquartette für „Cembalo, Violino, Viola“ und „Passo“ seien im Vorübergehen als mozartisierende Arbeiten aus dem Jahre 1785 erwähnt (Thayer, „Chronol. Verzeichnis“ S. 4 Nr. 8, L. Schiedermair, „Der junge Beethoven“ S. 363ff.). Sie haben mit der glänzenden Reihe der reifen Quartette nichts gemein.

**Quintenparallelen.** Bei einer Durchsicht der Beethovenschen Musik bemerkt der Aufmerksame, daß der Meister von Jugend auf daran gewöhnt wurde oder angeborenerweise als natürlich annahm, das Parallelgehen von reinen Quinten als satzwidrig zu vermeiden. Selten genug übersah er eine Quintenparallele, und was ihm Ferd. Ries vorgeworfen hat, ergibt sich gar nicht als richtige Quintenparallele. Ries sprach bei Gelegenheit eines Spazierganges mit dem Meister über zwei „reine Quinten“ im C-Moll-Quartett aus Op. 18. Sie werden eigentlich nicht vorgefunden, wenn man nicht annehmen will, daß sie späterhin getilgt worden sind. Die Textkritik des Op. 18 steht ja auf schwachen Füßen. Was Th.-R. im „Beethoven“ (II, S. 560) anmerkt, sind keine richtigen Quintenparallelen, sondern nur versteckte Quinten, und wenn sich die Bemerkung von Ries: „Es sind ja doch die ersten Grundregeln!“ auf diese Stellen beziehen sollte, so wäre Beethovens Erwiderung sehr verständlich. Der Meister meinte: „Nun, wer hat sie denn verboten?“ Als Ries dann sagte: „Marpurg, Kirnberger, Fux usw. alle Theoretiker“, machte Beethoven damit ein Ende, daß er sagte: „Und so erlaube ich sie!“ (Wegeler-Ries, „Notizen“ S. 87).

Wirklich fehlerhafte reine Quinten, die dem jungen Beethoven in die Feder gerutscht sind, werden durch H. Gál nachgewiesen in der Studie „Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven“ (in Adlers „Studien zur Musikwissenschaft“ Heft IV, 1916, S. 99).

In der Keglevič-Sonate für Klavier Op. 7 stand in der ersten Ausgabe eine offene Quinte, und zwar im zweiten Teil des Minore von Takt 22 auf 23 (so auch in der Berliner Urausgabe). Verbessert ist diese Quintenparallele in vielen Ausgaben, auch in der Gernerschen. Es scheint sich um einen Stichfehler zu handeln. (Vgl. auch E. Mandyczewsky in „Deutsche Kunst- und Musikzeitung“ 1892 [S. 60], der eine Quintenparallele in Op. 31 Nr. 1 nachweist. Dazu dieselbe Zeitung vom 15. Februar 1895 S. 46. Auch „Die Musik“ vom September 1915 [Jahr XIV, Heft 24] kommt auf den Gegenstand der Quintenparallelen zu sprechen.)

(Die Streitigkeiten oder Uneinigkeiten über Zulässigkeit oder Unzulässigkeit gewisser Quinten ist Jahrhunderte alt. Die Satzwidrigkeit der echten Quintenparallelen leuchtet ein. Bei verdeckten Quinten gibt es aber mehrere Ansichten, worüber nicht zuletzt Hugo Riemann eingehende Studien angestellt und veröffentlicht hat, z. B. 1890 im

„Musikalischen Wochenblatt“ [vgl. auch Riemanns „Präludien und Studien“ Bd. II 1896]. Über: Parallelen überhaupt äußert sich Riemann in seinem „Musiklexikon“.)

**Quintette.** Beethoven hat nahezu alle Arten des Zusammenspiels der gebräuchlichen Tonwerkzeuge in den Bereich seines Schaffens gezogen vom Duo angefangen über das Trio und so fort bis zum Oktett und zum vollen Orchester. Damit bekundet er, daß er durch keinerlei Beschränktheit gebunden war, die so oft den kleinen Begabungen ihre engen Grenzen absteckt. Daß er viele Streichquartette geschrieben und diese Gattung bevorzugt hat, muß anderswo begründet liegen (siehe: Quartette).

An Quintetten ist verhältnismäßig wenig zu verzeichnen. Das Streichquintett Op. 4 ist erst durch Wilhelm Altmann zu Ehren gekommen, nachdem es vorher allgemein als einfach „nach dem Oktett für Blasinstrumente Op. 103“ verzeichnet worden war. So auch in Nottebohms „Them. Katalog“. W. Altmann hat nun beide Werke genau verglichen und festgestellt, daß nur die Hauptthemen übereinstimmen, wogegen die Seitensätze meist selbständige Erfindungen sind. Damit wird auch ein neues Licht auf Wegelers Mitteilung („Notizen“ S. 29) geworfen, die berichtet, daß aus dem Quartett, das Graf Apponyi bei Beethoven bestellt hatte, beim ersten Anlauf ein Trio und dann ein Quintett geworden sei („Die Musik“ I, S. 1097f.). Jenes Trio ist ohne Zweifel das Streichtrio Op. 3. Das Oktett ist ein nachgelassenes Werk und erst 1834 herausgegeben worden als Op. 103. Das Quintett ist das frühere Werk von 1796.

Eine Bearbeitung als Quintett des C-Moll-Trios aus Op. 1 ist noch durch Beethoven selbst erfolgt. Dieses Quintett trägt die Werkzahl 104 und wurde am 10. Dezember 1818 in Wien aufgeführt. 1819 ist es bei Artaria erschienen. Nach einer Mitteilung in der „Cäcilia“ (Bd. XXI, S. 59) wäre es von einem Unbekannten nach Op. 1 Nr. 3 zum Quintett gemacht worden, worauf der Meister mit ironischen Nebenbemerkungen die Einrichtung zum Quintett selbst gemacht hätte. Dadurch sei das Stück „aus größter Miserabilität zu einigem Ansehen erhoben“ worden. „Wien, am 14. August 1817.“ Beethoven nennt sich hier Herr „Wohlwollen“ im Gegensatz zu Herrn „Gutwillen“, der die schlechte Umarbeitung verbochen hatte (nach Nottebohms „Thematischem Katalog“ S. 99).

Aus ungefähr derselben Zeit stammt das Bruchstück eines Quintetts für Oboe, drei Hörner und Fagott aus Es-Dur, das bei Th.-R. II, S. 42, erwähnt ist.

Von Bedeutung für uns ist ferner das sogenannte Bläserquintett



Op. 16, nämlich das Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, in Kürze auch Bläserquintett genannt. Es ist 1797 entstanden, zwar von frischer Erfindung, aber ohne noch den eigentlichen Geist Beethovens erkennen zu lassen. Noch vielfach mit Mozart und Haydn zusammenhängend, recht einfach harmonisiert, überrascht es nur durch das Andante und den eigenartigen Schluß des Rondos. Öffentlich gespielt wurde es in einer Akademie Schuppanzighs am 6. April 1797. Gewidmet ist es dem regierenden Fürsten Schwarzenberg (Verlag T. Mollo & Co.).

Die zwei ersten Sätze bieten nichts Außergewöhnliches. Gehaltvoller ist das Andante cantabile, das Schubert gehört haben muß. Sein Lied „Das Meer erglänzte weit hinaus“ bewegt sich in sehr ähnlicher Stimmung, ganz abgesehen vom Schlußmotiv der ersten Taktgruppe.



(Zu diesem Quintett auch zu vgl. Nottebohm, „Beethoveniana“ Bd. II, S. 513f. und nach Register.)

An ein Werk, das 1802 entstanden ist, knüpft sich die Frage, ob eine Quintettbearbeitung danach von Beethoven selbst her stammt oder von Ries oder sonst jemandem. Die Sonate für Violine Op. 30 Nr. 3, dem Kaiser Alexander I. von Rußland gewidmet, kommt in alter Ausgabe vor als Quintett für Flöte, Violine, zwei Violoncelli und ein Cello. (Stich aus der Zeit von etwa 1810—1830). Herr Prof. Franz Aubell in Leoben hat diesen Druck entdeckt, der als Op. 85 in Braunschweig bei J. P. Spehr erschienen ist mit der Titelangabe „Composé par L. v. Beethoven“. Die Opuszahl 85 macht stutzig, da in den Verzeichnissen diese Werkzahl dem Oratorium „Christus am Ölberg“ zugewiesen ist. Und doch handelt es sich nicht um eine Fälschung, sondern vermutlich um eine wirkliche Bearbeitung von Beethoven selbst. Denn an dem ursprünglichen Duo für Geige und Klavier Op. 30 sind fürs Quintett einige Takte Änderungen angebracht, die recht wohl von Beethoven geschrieben sein können. Vielleicht hat sich einer der Brüder der Umarbeitung bemächtigt und diese zur Veröffentlichung nach Braunschweig geschickt, dabei die Werkzahl nicht richtig angegeben. Bruder Karl kommt etwas in Verdacht. Über diesen Punkt herrscht noch Unklarheit, doch können wir hoffen, daß es den fortgesetzten Bemühungen Herrn Professors Aubell gelingen wird, die Sache aufzuklären. Das Quintett nach Op. 30 Nr. 3 ist in Leoben mit Erfolg aufgeführt worden. Aubell hat auf den Fund aufmerksam gemacht in

einem Aufsatz: „Die Flöte in der Kammermusik“, der als Sonderabdruck aus der „Obersteirischen Volkszeitung“ vom 5. März 1925 in Leoben erschienen ist. Nottebohm führt diese Bearbeitung in seinem Katalog nicht an, doch kennt er eine Quintettbearbeitung für Flöte, Violine, zwei Bratschen und Cello (mit Op. 85 bezeichnet), die zu Hannover bei Bachmann erschienen ist. Schindler (II, S. 278) führt „Spehr in Braunschweig“ an in der Reihe der Namen von Druckern Beethovenscher Sonaten.

1801 ist das Streichquintett Op. 29 in C-Dur entstanden, ein hoch vollkommenes, wenngleich noch stark mozartisierendes Werk aus der angedeuteten Frühzeit des Künstlers. Glücklicherweise hat die Arbeit Beethovens in ihrer Frische und Formvollendung mit den ekligten Streitigkeiten beim Erscheinen des Werkes gar nichts zu schaffen, und es kann nur für den Rechtsgelehrten von Bedeutung sein, sich in den Verlauf des Streites zu vertiefen, bei dem Beethoven nachgeben mußte, um einen Vergleich zu erzielen (siehe bei: Artaria). Das C-Dur-Quintett Op. 29 ist im Dezember 1801 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen und dem Kunstfreund Grafen Moritz v. Fries gewidmet. Eine Abschrift kam vom Grafen an Artaria und wurde dort im Nachstich veröffentlicht. Daher der Prozeß.

(A. W. Thayer hatte schon vielen Stoff beigebracht, desgleichen Nottebohm, als Shedlock 1889 in „The musical world“ die Polizeiakten veröffentlichte, die sich auf den erwähnten Rechtsstreit beziehen. Dazu zusammenfassend „Neue freie Presse“, 15. November 1903: „Beethovens C-Dur-Quintett“.) — Ein Brief in der erwähnten Angelegenheit und Artarias Revers vom November 1802 sind mitgeteilt in Frimmels „Beethovenjahrbuch“ I, S. 93—99. — Skizzen zu Op. 29 fanden sich da und dort, u. a. 1908 bei Boerner in Leipzig. — Die ganze Handschrift befindet sich in der Berliner Bibliothek.

Noch in seiner späten Zeit gedachte Beethoven ein weiteres Quintett zu schreiben. Diabelli war der Anreger. 1826 während der Ausarbeitung der Quartette Op. 135 und 130 geschahen auch ernstliche Anläufe zu einem neuen C-Dur-Quintett, das aber nicht mehr vollendet wurde (vgl. Nottebohm, „Beethoveniana“ II, S. 522ff.).

## R.

**Radziwill**, Anton Heinrich, Fürst (geb. Wilna 1775, gest. Berlin 1833). Stammte aus der altlitauischen Adelsfamilie, vermählte sich 1796 mit der einzigen Tochter des Prinzen Ferdinand von Preußen (1770—1836). 1815 wurde dieser Radziwill Statthalter im Großherzogtum Posen.


Für die Geschichte Posens ebenso bedeutend wie für die Musikgeschichte insbesondere auch der Bühnentechnik. Eine persönliche Bekanntschaft mit Beethoven ist nicht nachgewiesen. Denkbar wäre ein Zusammenreffen 1796 in Berlin oder 1814 zur Zeit des Wiener Kongresses in der Kaiserstadt. Aber Varnhagens Mitteilungen in den „Denkwürdigkeiten“ (III, S. 314f.) sprechen doch sehr deutlich gegen die Annahme einer persönlichen Verbindung, wie sehr man auch von Radziwills Verehrung und Bewunderung Beethovens überzeugt sein darf. Varnhagen berichtete ziemlich eingehend über den Wiener Kongreß, u. a. auch über die „musikalischen Genüsse“. Virtuosen und Dilettanten gaben ihr Bestes. „Der Fürst, Anton Radziwill, der in seiner Komposition des Goetheschen: ‚Faust‘ schon weit vorgerückt war und hier seinem musikalischen Hange mit aller Innigkeit folgte, war mir Anlaß, meinen wackeren Beethoven wieder aufzusuchen, der aber, seit ich ihn nicht gesehen, an Taubheit und mürrischer Menschenscheu nur zugenommen hatte, und nicht zu bewegen war, unsern Wünschen gefällig zu sein. Besonders wollte er mit den Vornehmen nichts mehr zu schaffen haben und drückte seinen Widerwillen mit zürnender Heftigkeit aus. Auf die Erinnerung, der Fürst sei der Schwager des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen, dessen Tod er so sehr betrauert hatte, und dessen Kompositionen er höchlich schätzte, gab er etwas nach und wollte sich den Besuch gefallen lassen. Doch hat sich schwerlich ein näheres Verhältnis angeknüpft. Auch verzichtete ich darauf, den verwilderten Künstler wiederum zu Rahel zu führen . . .“ Wie dem auch sei, als 1823 die Angelegenheit des Verkaufs der Messekopien im Vordergrund stand, war ein naher Bekannter oder sogar Vertreter des Fürsten Radziwill namens Deetz bei Beethoven, und aus den Gesprächen mit diesem entnimmt man u. a. die Eintragung Deetzens: „Fürst Radziwill spricht noch immer mit dem größten Enthusiasmus von Ihnen.“ Auch schreibt Fürst Galitzin 1824 aus St. Petersburg an Beethoven, daß Radziwill die Aufführung der Messe angehört hat, und daß er davon, wie Galitzin selbst und alle Zuhörer entzückt war. 1825 widmete Beethoven dem Fürsten die große C-Dur-Ouvertüre Op. 115, die herkömmlicherweise „Ouvertüre zur Namensfeier“ genannt wird. Um jene Zeit kommt Radziwill auch in den „Gesprächsheften“ vor.

(Über das Verhältnis Radziwills zu Beethoven vgl. neben Varnhagen auch Th.-R. III, S. 460, 476; V S. 519, 537, 560, überdies A. Chr. Kallischer in „Beethoven und Berlin“.)

**Rampel.** Eine Zeitlang Musiker untergeordneten Ranges, der um 1823—1826 oft als Kopist Beethovens genannt ist. Er kopierte auch

bei Haslinger und ist wohl durch diesen an Beethoven empfohlen worden. Er hieß zwar sicher Rampel, doch wurde sein Name in Beethovens Schrift nicht selten verlesen. Auf einem Notizblatt, das 1898 in Wien bei Gilhofer & Ranschburg katalogisiert war (Februar 1898, Nr. 39) las man „Rumpel“ statt Rampel. Das Blättchen stammte aus Beethovens letzter Zeit, bezog sich auf die Betreibung, die der ausständigen Bezahlung wegen an den Fürsten Galitzin abgeschickt wurde, und auf eine Zahlung an den Kopisten „Rampel 10 fl. C[onv.] M[ünze] auf die Sinfonie . . . Am 16. der Kurier nach Petersburg mit dem Brief an Galitzin . . .“ (die Haushaltsnotizen bleiben hier weg). In einem Verzeichnis K. E. Henricis (Nr. XLIII) vom März 1918 wird er Bampel genannt. Der Brief Beethovens an Rampel, der ehemals bei Vincenz Konicek in Wien gewesen, fängt zwar deutlichst an „bestes Ramperl“ und ist vollkommen leserlich gerichtet an H[errn] Rampel, doch wurde er bei späteren Besitzern verlesen, so daß ein Lamperl aus dem Namen gemacht wurde. In diesem Brief, dem einzigen, der sich an diesen Kopisten erhalten hat, wird er „Kopist am Donaustrom“ genannt. Die genaue Lage der Rampelschen Wohnung ist zwar noch nicht ermittelt, doch weist ein Briefchen an Holz vom Sommer 1826 auf die „Roßau“, die alte Vorstadt von Wien (Kalischer hat verlesen Rossen statt Roßau). Beethoven schrieb von einer Zusammenkunft in einem Gasthause der Roßau „gerade die Straße gegenüber, wo Rampel wohnt“. Dieses Gasthaus und Rampels Wohnhaus müssen verhältnismäßig weit von Beethovens oder des Neffen damaliger Wohnung entfernt gewesen sein, da der Meister dem Neffen aus Baden am 18. Juli 1825 schreibt, er solle einen Fiaker nehmen, um in der Angelegenheit von Kopyaturen zu Rampel zu fahren. Durch Holz ließ Beethoven den Kopisten beschwören, daß er doch alles genau abschreibe, „Um Gottes Willen bitte ich Rampel einzuprägen, daß er alles schreibt, wie es steht . . .“. Rampel kopyierte einiges von der 9. Symphonie und von den Galitzin-Quartetten. — Was den Brief Beethovens an Rampel betrifft, so ist dieser zuerst mitgeteilt durch Frimmel in Kastners Zeitschrift „Wiener musikalische Zeitung“ I. Jahr. Genau wiederholt in Frimmel, „Neue Beethoveniana“ 1888, S. 147 ff. und von dort in die neuen Briefsammlungen übergegangen. In Göllerichs Kleinem „Beethoven“ ein Faksimile. — Der damalige Besitzer des Autographs war ein Altwiener Musikfreund Namens Vincenz Konicek, der hochbetagt um 1890 gestorben ist. Er hat noch Beethoven selbst gekannt und diesen sowie den Kopisten Rampel im Musikladen Haslingers kennen gelernt. Konicek war um 1823 nach Wien gekommen und rechnete es zu den schönsten Erinnerungen seines Lebens, daß er,

der damals leidenschaftlich Musik trieb, Gelegenheit gefunden hat, bei Haslinger öfter mit Beethoven zu verkehren. Gesprächshefte wurden benutzt. Konicek erinnerte sich im allgemeinen noch, daß Beethoven im Verkehr witzig und voll guter Einfälle war.

**Rasumowsky** (Andreas Kyrillowitsch, geb. St. Petersburg 1752, gest. Wien 1836). Graf, seit 1815 Fürst, von großer Kunstliebe und Freund üppiger Pracht, die er sich mit seinen ungewöhnlichen Reichtümern verschaffen konnte. Er wurde für die diplomatische Laufbahn bestimmt, war schon 1777—1779 bei der russischen Gesandtschaft in Wien beschäftigt. 1794 folgte er dem Grafen Demetrius Galitzin auf dem Posten des russischen Botschafters am österreichischen Hofe (nach dem Hof- und Staatsschematismus für 1794, S. 353). Als Wohnung wird angegeben „Johannesgasse im Kaunitzischen Hause“. In amtlicher Tätigkeit war er dann in Italien, in Rom und zumeist in Neapel. Im Herbst 1801 kehrte er nach Wien zurück (nach Wassiltschikoff „Les Rasumowsky“, französische Übersetzung von Brückner, II, S. 8ff.). Die bildenden Künste fanden durch ihn eine bedeutende Förderung, über die ich in einem gesonderten Bericht Auskunft zu geben gedenke und Andeutung schon 1918 gemacht habe (in „Wiener Abendpost“ 1. August 1918). Er war musikalisch, spielte selbst mit Geschick die Geige, hatte noch Mozart persönlich gekannt, verkehrte mit Haydn, der ihn ins klassische Quartettspiel einweihte, war ein Verehrer und Förderer Beethovens, dessen Streichquartette er in seiner Privatmusik besonders pflegte. 1808 richtete er bei sich ein ständiges Streichquartett ein, bei dem Schuppanzigh die erste Violine spielte, er selbst zuweilen die zweite, die sonst Louis Sina besorgte, Franz Weiß die Viola, Linke das Cello. Beethovens Quartette Op. 59 sind zum Teil eigens für den Grafen geschaffen worden (siehe bei: Quartette und: Symphonien). Ihm und dem Fürsten Lobkowitz zugleich sind die 5. und 6. Symphonie gewidmet. 1811 gebrauchte Rasumowsky die Kur in Teplitz. 

Einen sehr bedeutenden Abschnitt in Rasumowskys Leben bildete die verheerende Feuersbrunst, die in der Silvesternacht von 1814 auf 1815 einen großen Teil des gräflichen Palastes zerstörte und unschätzbare Werte an Kunstsachen aller Art, an kostbaren Büchern usw. vernichtete. „Gelegentlich eines Festes fingen die überhitzten Heizröhren Feuer, und bei Tagesgrauen lohnte das Feuer nahe beim Schlafzimmer des Fürsten auf. Dieser, durch den Qualm erwacht, konnte sich gerade noch in den Garten retten. Ein ganzer Flügel seines Palastes samt einer Fülle wertvoller Gegenstände wurde vernichtet.“ Lulu Thürheim hat mit diesen Worten das traurige Ereignis in ihren Memoiren berührt,

das durch De la Garde noch etwas ausführlicher geschildert ist (vgl. René van Rhyen in „Österreichische Rundschau“ Oktober 1910 S. 63). Bertuch schrieb nachträglich zum 31. Dezember statt 1. Jänner in sein Tagebuch: „Diesen Morgen 6 Uhr geht die Feuertrommel durch die Straßen. Ein großer Brand verzehrt einen Theil von Rasumowskys Palais, der durch Heizung mit unterirdischen Canälen entstanden ist. Der vordere Theil brennt ab, der größte Theil der Bibliothek, Kunstsachen etc. wird ruiniert.“ Damals, noch auf dem Brandplatze, wurde Rasumowsky durch Kaiser Alexander in den Fürstenstand erhoben. Das Dekret kam erst im Juni. Doch hatte der ungeheure Schaden, der dem Fürsten aus dem Palastbrand erwuchs, begreiflicherweise lange seine Nachwirkungen. 1816 wurde z. B. die Quartettgesellschaft entlassen, mit Pension. Hatte Rasumowsky früher durch glänzende, verschwenderische Festlichkeiten beinahe die Feste des russisch kaiserlichen Hofes verdunkelt, so mußte naturgemäß nun kleiner beigegeben werden. Der Palast, der 1803 nach Montoyers Plänen begonnen und in etwa vier bis fünf Jahren fertig gebaut worden war, wurde nicht mehr in der alten Ausdehnung und Pracht hergestellt. Nur eine zweite, bescheidenere Kunstsammlung wurde angelegt. Schindler, die Zeiten offenbar verschiebend (I, S. 233f.), teilt mit, daß übrigens die „Reunions im Palaste dieses Kunstmäzens am Donaukanal“ nach der Erhebung Rasumowskys in den Fürstenstand zu besonderen Festlichkeiten ausgestaltet wurden, zu denen unser Beethoven stets hinzugezogen worden. Dort war der Meister Gegenstand allgemeiner Aufmerksamkeit von seiten aller Fremden . . . Die Kaiserin von Rußland wünschte, ihn besonders zu bekomplimentieren. Die Vorstellung fand in den Gemächern des Erzherzogs Rudolf statt, in denen er auch noch von anderen hohen Personen begrüßt worden“. (Das „Bekomplimentieren“ bedeutet weiter gar nichts als „freundlich beloben“.) Auch wenn man mit Thayer annimmt, daß Schindler die Zeiten vor und nach dem Brand verwechselt, bleibt es sicher, daß Rasumowsky nicht sofort nach dem Brand jede Musik abgeschworen hat, sondern daß Musikaufführungen einstweilen fort dauerten, wenngleich in bescheidenerem Maße. Erst 1816, wie schon erwähnt, wurden die Quartettkünstler pensioniert. Das große Rasumowsky-Palais, soweit es noch erhalten ist, gehört also auch zu den vielen Beethovenstätten in Wien. Mit Beethoven dürfte aber auch Rasumowskys früheres Wiener Heim in der Johannesgasse im Kaunitzschen Haus zusammenhängen. Denn der Meister ist so gut wie sicher schon um 1796 mit dem Grafen Rasumowsky bekannt geworden, da ihm doch der Sekretär Klüpfeld von dem neuen Stern Beethoven auf dem Wiener Himmel erzählt haben wird (siehe bei: Bern-

hard und: Klüpfeld). 1795 schon hatte Rasumowsky auf Op. 1, die drei Trios, subskribiert, 1796 wird der Graf schon als Musiker erwähnt, und man kann voraussetzen, daß der reiche Aristokrat auch schon lange vor der Bildung seines Privatquartetts, also vor dem Sommer 1808 Musikabende bei sich gab, wo Beethovens Op. 1 und, wie Schindler richtig behauptet, auch viele andere Werke noch „brühwarm“ durchprobiert wurden. Thayer war gegen die Annahme einer frühen Bekanntschaft eingenommen (Th.-R. II, S. 426). Ich wundere mich, daß Riemann in der Neuauflage keine Widerlegung angebracht hat. Für spätere Zeiten ist es dann gänzlich klar, daß Beethoven dem Bekanntenkreis Rasumowskys angehört hat. Für das Augartenkonzert mit der Erstaufführung der Kreutzer-Sonate am 24. Mai 1803 nimmt Rasumowsky von vornherein fünf Sitze (Th.-R. II, S. 394). Später, wie es scheint nach 1806, wünscht Rasumowsky Beethovens Unterricht in der musikalischen Theorie und der Quartettkomposition. Beethoven, dazu nicht selbst geneigt, empfahl den alten Förster als Lehrer. Förster wurde zu den Lektionen im gräflichen Wagen abgeholt (nach Mitteilungen des jungen Förster an A. W. Thayer, Th.-R. II, S. 185).

(Zu Rasumowsky von größter Bedeutung Wassiltschikows russische Familiengeschichte, „Les Razoumowsky“ deutsch von Brückner. Schönfelds „Jahrbuch der Tonkunst“ 1796. Raumers „Historisches Taschenbuch“ IV. Artikel. „Andreas Kyrillowitsch Rasumowsky“. Schindler passim, Reichardt, „Vertraute Briefe“. C. v. Wurzbach, „Biograph. Lexikon“. L. Nohl, „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen“, derselbe in „Neue Bilder aus dem Leben der Musik und ihrer Meister“ [1870] S. 99ff. Kerst, „Erinnerungen“. A. Leitzmann, „Ludwig van Beethoven“. Hanslick, „Geschichte des Concertwesens“ [1869]. In der ausgebreiteten Literatur über den Wiener Kongreß fällt in bezug auf Rasumowsky Lulu Thürheim auf: „Mein Leben“ mit vielen intimen Mitteilungen über den Fürsten und seine Gemahlin Elisabeth, geb. Gräfin Thun, und über die Uneinigkeiten mit dem Kaiser Alexander. — „Allgemeine Musikzeitung“ [Charlottenburg, 5. Mai 1899], zu Beethoven und Rasumowsky nach der Prager „Bohemia“, ohne genaue Anführung. Max Unger in „Neue Musikzeitung“, Dezember 1917, über Rasumowskys Aufenthalt 1811 in Teplitz. „Acte du Congrès de Vienne du 9 juin 1815, ed. officielle“ p. 7 und 334.)

(Begreiflicherweise ist der einflußreiche berühmte Fürst oft porträtiert worden. Von hohem Rang ist das Rasumowskybildnis von Waldmüller, Abbildung bei Wassiltschikoff in Rößlers „Waldmüller“ und in „Die Theater Wiens“ Bd. IV. Das Bild selbst beim Grafen Kamillo

Rasumowsky in Wien. Isabey hat ihn gezeichnet, als er in Wien sein Kongreßbild vorbereitete. Die Studie für das Kostüm befindet sich neben vielen ähnlichen im Louvre [Abbildung bei Guyffrey, „Inventaire général des dessins du Musée du Louvre“ Bd. VII, Taf. 6]. Es gibt auch einen Steindruck mit Rasumowskys Porträt von Lanzedelli. Auch der berühmte Daffinger hat den Fürsten gemalt. Rasumowskys Gemahlin ist um 1794 von der Vigée-Lebrun in Wien gemalt worden [vgl. P. de Nolhac, „Madame Vigée-Le Brun“ S. 188. 188]. Wie es scheint, hat auch eine Verbindung mit Louis Tocqué bestanden.)

**Rau,** Heribert, 1826 und 1827 Hofmeister bei Baron Eskeles. Hatte mit Beethoven nur ganz äußerliche Verbindungen, aber nahm teil an den Schicksalen des Meisters, die er versuchte, in einer Art Roman zu erzählen. Er fiel dabei aber so vielen Irrtümern zum Opfer, da er vielen Klatsch als Wahrheit hinnahm, daß man vor seinem „Beethoven“ nur warnen kann, und daß es nur durch die Darstellungsweise erklärlich wird, wie das Buch bis heute Leser finden kann (1859 erschien die erste Auflage von H. Rau, „Beethoven“, historischer Roman in vier Teilen). Die persönlichen Beziehungen dürften sich darauf beschränkt haben, daß Rau dem kranken Meister wiederholt im Auftrage der Familie Eskeles Dunstobst brachte und die Zahlungen übermittelte, die in Beethovens letzter Zeit für ihn aus England gekommen waren. In der Familienüberlieferung ist daraus alsbald eine Unterstützung geworden, die Beethoven von Rau selbst erhalten hätte.

(In den Schriften über Beethovens letzte Lebenszeit ist Rau einigemal genannt, auch bei Schindler II, S. 140, und G.v.Breuning, „Aus dem Schwarzspanierhause“ [S. 103], wo er irrtümlich „Rauch“ genannt ist. A. W. Thayer hat mit Recht, aber ohne durchschlagenden Erfolg die Rausche Richtung der Beethovenschreiberei angegriffen, besonders 1877 in dem Heft „Ein kritischer Beitrag zur Beethovenliteratur“ und zu Ende des Vorwortes zur ersten Auflage seiner Beethovenbiographie von 1866. Rau stand mit Moscheles in Verbindung [„Aus Moscheles' Leben“, 1872, I, S. 148ff.]. — Zwei lange Briefe Raus an Moscheles sind dort mitgeteilt und mit Änderungen aufgenommen in Lud. Nohls „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen“ [S. 254ff.]. L. Nohl benutzte die Urschriften, die er zur Verfügung hatte.)

**Rauchen.** Beethoven war kein leidenschaftlicher Raucher, doch gehörten „ein gutes Glas Bier und eine Pfeife Tabak, abends genossen... zu seinen bescheidenen Tagesfreuden“. Dies wird schon in der ersten Auflage des Schindlerschen „Beethoven“ (S. 265) mitgeteilt und bezieht sich auf die zweite Hälfte des Lebens. Frühere Nachrichten fehlen, und ich muß diese Lücke in unseren Kenntnissen aufdecken.



Doch läßt sich wohl annehmen, daß ein leidenschaftlicher Genuß von Tabak nicht zu verzeichnen war oder den Freunden wenigstens nicht aufgefallen ist. Daß Beethoven übrigens des Abends eine Pfeife nicht verachtet hat, bringt ihn in Gegensatz zu Goethes nikotinfreiem Sein. Hans Volkmann macht von versteckten Stellen im Gesprächsbuch Nr. 84 (Bl. 30b) und 82 (Bl. 4b) Gebrauch, wo sich Beethoven anmerkt: „In der Stadt Tabak“. Auch von der Pfeife ist 1823 mehrfach die Rede, und Schindler scherzte, als der Besuch der Sängerinnen Sonntag und Unger bevorstand: „Laden Sie die Mädchen auch auf eine Pfeife ein —“ (H. Volkmann, „Neues zu Beethoven“ S. 30). Wie Volkmann nach Angabe der Konversationshefte mitteilt, ist in den letzten Jahren Beethovens auch von Zigarren die Rede. Bei Th.-R. V, S. 375 kommen vor Zigarren für Karl („Carl bittet sie um Cigarros“), woraus nun auch zu entnehmen ist, daß der Neffe Karl unter die Raucher zu zählen ist.

Beethoven soll auch Tabakschnupfer gewesen sein, doch nehme ich die Überlieferungen, die sich an Tabaksdosen aus angeblich Beethovenschem Besitz knüpfen, mit großer Vorsicht auf. Von vornherein ist die Möglichkeit anzuerkennen, denn K. Holz teilte dem Forscher Otto Jahn mit: „Beethoven rauchte mitunter, wenn es ihm einfiel, nie zu Hause oder auf der Gasse, nur im Wirtshaus. Er hatte keine Pfeife, er schnupfte selten.“ Dies sei beachtet: Er schnupfte selten, also doch gelegentlich (Kerst, „Erinnerungen“ II, S. 187). — Siehe auch bei: Tabaksdosen, Dresden. In neuester Zeit Frimmel, „Beethoven als Raucher und Schnupfer in „Neue freie Presse“, 7. April 1926.

**Rechtschreibung.** Bei einer Durchsicht Beethovenscher Briefe in den Urschriften bemerkt jeder Leser bald, daß Beethoven in bezug auf Rechtschreibung ungemein sorglos verfuhr. Vieles war ja damals im Gegensatz zur älteren schwankenden regellosen Schreibung doch schon festgelegt. Namentlich der Gebrauch großer und kleiner Buchstaben und der Interpunktionen hatte zur Zeit Beethovens eine bestimmte Regelmäßigkeit erhalten, die aber den Meister nicht bekümmerte. Beim Schluß der Sätze diktierte und schrieb er gewöhnlich: „Komma“. Mit der Schreibung des Wortes: „empfehlen“ sah es gewöhnlich sehr schlecht aus. Der Name: „Wien“ wurde vom Meister sehr oft als „Vien“ geschrieben, wobei er sicher an: Vindobona dachte, denn trotz aller Mängel in der gewöhnlichen Schulbildung nahm er doch an tausend Dingen Anteil, die er da und dort über Germanistik und Philologie zu hören und zu lesen bekam. Seine Absicht, die musikalischen Vortragsbenennungen zu verdeutschen, sind bekannt. Desgleichen ist es aus allem klar, was man über die Anteilnahme Beethovens an dem Unter-

richt des Neffen weiß, daß er gern mit den Lehrern und Erziehern des Neffen Gegenstände allgemeiner und philologischer Art zu erfahren suchte. Manches mußte ihm durch die regelmäßige Durchsicht der „Augsburger Allgemeinen Zeitung“ nahegerückt worden sein. Diese Lektüre ist bis heute für Beethoven kaum andeutungsweise beachtet worden. Schindler weist darauf hin („Beethoven“ 1. Auflage S. 265). Bei alledem war die Rechtschreibung Beethovens bis in seine letzte Zeit verworren und unregelmäßig. Nur die Namensfertigung fand in der Zeit von etwa 1816 angefangen eine gewisse Standfestigkeit. Vorher hatte sogar die Unterschrift merkwürdige Varianten mitgemacht, die nicht ganz ohne Bedeutung sind und aus einer endlich zu erwartenden vollständigen, diplomatisch getreuen Briefausgabe erhellen werden. Dr. Max Unger, von dem und von dessen Verleger man eine solche Ausgabe mit Recht erwarten kann (die verschönernden und verschlimmbessernden Ausgaben gehören ja alle in die Stampfe), hat im „Auf-takt“ von 1923 (S. 46) darauf hingewiesen, daß Beethoven auch seinen Namen in unregelmäßiger Weise geschrieben hat. (Siehe auch bei: Bildung, Schrift.)

**Recke**, Elisa, Gräfin v. d. (geb. 1754 auf dem Gut Schönburg, gest. Dresden 1833). Sie war die Tochter des Reichsgrafen Friedrich von Medem. 1771 vermählte sie sich mit dem Freiherrn v. d. Recke, doch war die Ehe eine unglückliche, und schon nach sechs Jahren erfolgte die Trennung. Seitdem lebte die Dame in Mitau, in mehreren deutschen Städten und in St. Petersburg. In den Jahren von 1796—1801 waren zumeist Dresden und Berlin ihre Aufenthaltsorte. Eine Reise nach Italien von 1804—1806 geschah in Begleitung des Dichters Tiedge, der auch seither ihr Hausgenosse blieb. Wiederholt seit 1787 besuchte sie die böhmischen Bäder, und dort, und zwar in Teplitz, war es auch, daß Beethoven ihre Bekanntschaft machte. Sie gehörte dem Kreis des sie begleitenden Tiedge an, verkehrte mit Varnhagen v. Ense, Rahel Levin, Bettina von Arnim und war schon damals eine Schriftstellerin religiöser Richtung, die einen Beethoven einigermaßen fesseln konnte, obwohl sie schon eine betagte Frau war, als Beethoven sie 1811 kennen lernte. Thayer (Th.-R. III, S. 276) nimmt an, daß sie Beethoven in Teplitz an Seumes Grab geführt hätte. Seume war 1810 in Teplitz gestorben und ruht auf dem dortigen Gottesacker. Der Verkehr mit Beethoven ist durch Briefe des Meisters an Tiedge und Frau Gräfin v. d. Recke unzweifelhaft erwiesen für 1811. Im folgenden Jahr scheint die Dichterin vor dem Eintreffen Beethovens schon aus Teplitz abgereist zu sein. Denn sie war spätestens am 19. April im genannten Kurort angemeldet, wogegen Beethoven erst im Juli hinkam.

(Über das Leben der Dichterin geben die Bücher von Eberhard und von Brunier Auskunft. Die Beziehungen zum Komponisten erhellen aus Th.-R. III, S. 274—279, 282f., 315 und 336. Siehe auch bei: Großheim, Teplitz, Tiedge.)

**Reger, Josef.** Rechtsfreund in Prag um 1813, als Beethoven mit den Kinskyschen Erben des Gehaltes wegen in Streit stand. Ein Brief Beethovens „An Hr. Dr. Von Reger in Prag“ war vor Jahren bei Herrn C. Meinert in Frankfurt und handelt von dieser Angelegenheit. Kalischer las irrtümlicherweise: Beyer. Doch war Herr Dr. Ernst Rychnowsky in Prag so liebenswürdig, mir zu ermitteln, daß es einen Advokaten Beyer in Prag um 1813 nicht gegeben hat, wohl aber einen Dr. Jos. Reger (Rychnowskys Brief vom 31. Jänner 1910). In der von mir bearbeiteten 2. Auflage der „Berliner Briefausgabe“ ist schon Rychnowskys Mitteilung benutzt (II, S. 159ff.).

**Reicha, Anton** (geb. 1770 zu Prag, gest. 1836 Paris), Musiker von bedeutendem Talent, Neffe des Tonkünstlers Jos. Reicha (aus Klattau in Böhmen, geb. 1746, gest. 1795 in Bonn). Der Onkel hatte 1785 den Posten des Konzertmeisters in Bonn erhalten, nachdem er ungefähr ein Jahrzehnt lang im Oettingen-Wallersteinschen Orchester Cellist gewesen. Der Neffe Anton kam mit dem Oheim 1785 nach Bonn und wurde dort Flötist im kurfürstlichen Orchester. Dort spielte der junge Beethoven zur selben Zeit die Bratsche, so daß sich die beiden kennen lernen mußten. Mit einem der Brüder Kugelgen und Anton Reiche war Beethoven zugleich an der Bonner Universität eingeschrieben. Als es dann mit der kurfürstlichen Herrlichkeit zu Ende ging, war Beethoven schon in Wien und Anton Reicha in Hamburg, wohin ihn sein Onkel beim drohenden Einrücken der Franzosen geschickt hatte (Th.-R. I, S. 342f.). Im Münsterschen Hofstaatsentwurf, aus dem man die Absicht entnimmt, das kurfürstliche Musikkorps nach Münster zu verlegen, kommt Anton Reicha schon vor als „außer Dienst, abgedankt“. Der jüngere Reicha machte seine nächste Entwicklung in Paris durch und kam ungefähr 1802 nach Wien und mit Beethoven wieder in Berührung. Th.-R. II, S. 286, sagen: „In Hinsicht auf Schulbildung und auch an sogenannter musikalischer Gelehrsamkeit stand Reicha höher, Beethoven übertraf ihn aber an Genie und Originalität als Komponist sowie an Fertigkeit im Klavierspiel.“ In einem Brief Beethovens an Zmeskall vom November 1802 wird Reichas Anwesenheit erwähnt: „Nach achtjähriger Trennung sahen wir uns in Wien wieder, und hier teilten wir uns alles mit, was uns beschäftigte.“ Man darf wohl an eine gegenseitige Beeinflussung denken. Beide waren anerkannte Sterne auf dem damaligen Wiener

Musikhimmel und kamen in die Kreise des Hochadels. Die Kaiserin Maria Theresia beauftragte Reicha mit der Komposition der Oper „Argene Regina di Granata“. Man blieb in Verbindung, bis Reicha 1808 wieder nach Paris ging und dort Erfolge erzielte. 1818 wurde er Professor der Komposition am Pariser Konservatorium.

(Vgl. Bücken, „Beethoven und Reicha“ in der Zeitschrift „Die Musik“ 1912, zweites Märzheft. — Siehe auch: L. Schiedermair, „Der junge Beethoven S. 194f., Riemann, „Musiklexikon“ gibt noch weitere Literatur. — Siehe: Terzverwandte Tonarten.)

**Reichardt**, Johann Friedrich (geb. 1752 zu Königsberg i. Pr., gest. 27. Juni 1814 zu Giebichenstein bei Halle). Sohn eines leichtlebigen Musikus, früh zur Musik hingeführt. Galt schon in seiner Kindheit als Klaviervirtuose, erhielt aber eine eigentlich gelehrte Erziehung. Reichardt ging früh auf Reisen, bildete sich in Berlin und Dresden musikalisch aus und erreichte schon 1775 die Würde eines Kapellmeisters bei Friedrich d. Gr. Auf weiten Reisen sah er sich Land und Leute an, brachte er es zu einem weiten Blick und großer Lebensgewandtheit. Er komponierte vieles, das jedenfalls heute veraltet ist, doch zu seiner Zeit weite Anerkennung fand. Eine gewisse frische Dreistheit war ihm eigen, die ihn, der doch auch Goethesche Lieder vertont hatte, auch mit dem Olympier in Weimar zusammenführte. Schon 1780 bestand eine lose Beziehung. 1789 wohnte er bei Goethe in Weimar, mit dem er in Verbindung blieb, wenn auch nicht ungestört (vgl. W. Bode, „Die Tonkunst in Goethes Leben“, nach Register). Durch Zelter und die alten gleichzeitigen Musiker wird er wohl auch die Kühleit einem Beethoven gegenüber eingesaugt haben, die erst wuch, als er 1808 in Wien genauere Kenntnis von Beethovens Musik erlangte (vgl. Reichardt, „Vertraute Briefe, geschrieben auf einer Reise nach Wien“ 1810). Nach dem Polizeibericht war Reichardt am 19. November 1808 in Wien angekommen, unbegründeterweise für einen Franzosenfreund gehalten (nach G. Gugitz, „Unbekanntes zu Joh. Friedrich Reichardts Aufenthalt in Österreich“ in „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ 1920, II. Jahrg., S. 529ff.). Anfangs wird durch Reichardt vorurteilsvoll geurteilt und unser Meister kurz abgetan (I, S. 161 und 166), dann wird Reichardt aber tief gerührt von Beethovens Spiel bei der Gräfin Erdödy (I, S. 190). Auch anderes wird gelobt. „Er [Beethoven] spielte selbst ein ganz neues Trio für Fortepiano, Violin und Violoncell von großer Kraft und Originalität, überaus brav und resolut.“ Reichardts Anerkennung wird in späteren Briefen ganz warm, und sogar eine unleugbare Begeisterung kommt gelegentlich zum Ausdruck.

Reichardt, der damals Kapellmeister des Königs von Westfalen Jérôme Bonaparte geworden war, kam in Wien in die hervorragenden Musikgesellschaften und bekam viele Beethovensche Musik zu hören, u. a. die erste Aufführung der „Coriolan“-Ouvertüre. Er vernahm das Spiel einer Dorothea Ertmann, der Bigot und, wie schon angedeutet, der Gräfin Erdödy. Das Schuppanzigh-Quartett wurde gehört und kritisiert, so daß alles in allem sich die „Vertrauten Briefe“ als eine wichtige Quelle für die Zeit von 1808 auf 1809 herausstellen.

Beethoven hatte von Reichardts „Vertrauten Briefen“ eine ungefähre Kenntnis, aber danach erwiderte er die Anerkennung seiner Musik durch den alten Fachgenossen keineswegs. Im Gegenteil kommt in einem Brief an Breitkopf & Härtel vom Ende 1809 oder Anfang 1810 die Frage vor: „Was sagen Sie zu dem Geschmier von Reichardts Briefen? wovon ich zwar nur noch einzelne Bruchstücke gesehen.“ Es ist auch nicht in bezug auf Musik abzusehen, woher Beethoven Bewunderung für die Musik des alten Kapellmeisters hätte nehmen sollen, die noch gänzlich der früheren Generation angehörte. Und wenn er in den „Vertrauten Briefen“ gerade die Stelle aufgeschlagen hat: „Auch den braven Beethoven hab ich endlich ausgefragt und besucht. Man kümmert sich hier so wenig um ihn, daß mir niemand seine Wohnung zu sagen wußte...“, wenn er weiter las über die Wohnung und über anderes, wird er nicht besonders erbaut gewesen sein. Durch eine Andeutung in Reichardts Briefen erfahren wir, daß Beethoven den alten Kapellmeister schon früher kennen gelernt hatte.

(Über Reichardts Lebensgang, seine politischen Mißgeschicke und sein Verhältnis zu Goethe geben mehrere Schriften Auskunft, u. a. die Autobiographie in der „Berlinischen musikalischen Zeitung“ von 1805 und die Bücher von H. M. Schletterer, Leipzig [1864], C. Lange [Halle 1902], W. Pauli [Berlin 1903], alle Musiklexika. Überdies zu vgl. Julius Zeitler, „Goethehandbuch“ III, S. 186, neben den oben genannten Schriften.)

**Reisen und Reisepläne.** Überblickt man den Lebensweg eines Haydn, Mozart, Rossini, Cherubini und den sehr vieler neuerer Künstler, namentlich der berühmten Virtuosen aus neuester Zeit, so sieht daneben eine Aufzählung der eigentlichen Reisen im Leben unseres Beethoven recht bescheiden aus. Zwar läßt sich die oft abgedruckte Angabe bei Wegeler-Ries („Notizen“ S. 109 und deren Nachtrag S. 18) ungeheuer erweitern, sogar nach Angaben und Andeutungen in jenen Notizen selbst, aber auch dann ist Beethoven keineswegs als Vielgereister hinzustellen. Die erwähnte Stelle lautet: „Beethoven hatte

fast gar nicht gereist. . . In seinen jüngeren Jahren gegen Ende des Jahrhunderts war er einmal in Preßburg und Pesth und einmal in Berlin.“ Im Nachtrag steht dann noch ein Hinweis auf eine Reise, von der zurückkehrend er in Nürnberg von Breunings angetroffen wurde. Auch wird der Plan einer Reise nach Italien angedeutet. „Der Krieg mag sie verhindert haben“, fügt Wegeler hinzu. Jedenfalls haben wir daran zu erinnern, daß der angehende Künstler schon als Kind in Rotterdam gewesen ist, und daß er offenbar dort von den weiten Wasserflächen der Maas Eindrücke mitgebracht hat, die ihm das ganze Leben hindurch die Eindrücke von einem wirklichen Meer ersetzen mußten. Will man die verschiedenen Ausflüge aus Bonn dahin und dorthin in die Umgebung zu den „Reisen“ einschmuggeln, so ist ja manches zu finden, besonders für den Sommer 1781. Die Fischersche Handschrift gibt viele Anhaltspunkte zu ganzen Ketten von Vermutungen (vgl. Th.-R. I, S. 464, und Schiedermaier, „Der junge Beethoven“ passim).

Eine richtige Reise war die von 1787 nach Wien. Die gewöhnliche Linie ging über Frankfurt, und näher bei Wien mußte Linz berührt werden. Wo überall der angehende Künstler Aufenthalte genommen hat, ist nicht bekannt. Auf der Rückkehr nach Bonn war Beethoven in Augsburg (siehe: Augsburg und: Streicher). Eine längere Abwesenheit von Bonn war dann im Jahre 1791 gegeben durch die Kurfürstenreise nach Mergentheim über Aschaffenburg (siehe bei diesen Orten und bei: Junker). Möglich, aber nicht erwiesen wäre eine Reise zu Boßler nach Speyer und eine nach Mannheim noch vor 1791. Die zweite Reise Beethovens von Bonn nach Wien wurde, wie bekannt, zu einer Übersiedlung in die Donaustadt. Denn Beethoven kehrte, wie sehr es ihm auch lieb gewesen wäre, niemals mehr an den Rhein zurück. Zunächst scheint Beethoven einige Jahre lang in Wien verblieben zu sein ohne große Reisen. Der Aufenthalt in der Stadt, wie man annehmen darf, war nur unterbrochen durch Landaufenthalte, vielleicht sogar bei Lichnowski in Schlesien, diese sind aber hypothetisch genug, unterbrochen auch durch Fahrten in die nähere Umgebung Wiens, welche doch den Naturfreund Beethoven auch angezogen haben müssen, schon in der Zeit, bevor alle erdenklichen Zeugnisse für Landwohnungen und Ausflüge Beethovens vorliegen. 1793 oder 1794 war der junge Meister bei Esterhazy in Eisenstadt zu Besuch, sicher auch 1807. 1796 ist dann der langdauernde Aufenthalt in Berlin als wichtig zu vermerken, eingeleitet durch einen Aufenthalt in Dresden (wohl auch Leipzig) und Prag. Rückkehr augenscheinlich über Nürnberg und Linz. Ein Besuch in Schlesien mag einzuschalten sein. In den folgenden Jahren kam Beethoven mehrmals nach Ungarn, und

zwar nach Preßburg, Ofen, Marton, Vazar, wohl auch Korompa und Pistyan. Ortveränderungen von Bedeutung waren dann 1802 der Sommer in Heiligenstadt, 1806 der Aufenthalt beim Fürsten Lichnowski in Grätz bei Troppau, der Reihe nach einige kurze oder lange Besuche des Kurorts Baden und die bedeutungsvollen Kuraufenthalte in Teplitz 1811 und wieder in Teplitz, Karlsbad, Franzensbad, gefolgt von Aufenthalten in Prag und Linz 1812. In jenen Jahren war es nahe daran, daß Beethoven nach London gefahren wäre. F. Oliva sollte den Meister dahin begleiten. Jahre hindurch ist von einer geplanten Reise nach England die Rede, doch gab es seit dem Ableben des Bruders Karl im Herbst 1815 und seit der Übernahme des Neffen in die Vormundschaft jederzeit so viele Abhaltungen, daß der Plan, wiewohl oft genug wieder erneuert, schließlich 1818 vorläufig aufgegeben wurde (Wegeler-Ries, „Notizen“ S. 140ff., besonders S. 147; Th.-R. II. Bd., „Die Musik“, 1904, Jahr IV, Heft 6, S. 395ff., siehe auch bei: Neffe, Vormundschaft). — 1818 hatte Beethoven eine Fahrt nach dem Städtchen Retz in Niederösterreich zu unternehmen, in der Angelegenheit der Vormundschaft über den Neffen (so nach Beethovens eigener Mitteilung ans Landrecht im Spätherbst 1818). Diese Fahrt, deren Kosten Beethoven dem Landrecht gegenüber erwähnt, ist noch nicht genau studiert, kann aber nach dem, was bisher darüber bekannt ist, als unzweifelhaft gelten. In einem Gesprächsheft von 1819 auf 1820 ist davon die Rede, daß Beethoven mit dem Dichter J. B. Rupprecht auf Reisen gehen wolle (Walter Nohl, „Konversationshefte“ I, S. 231). Außer den Fahrten zu und von den Landaufenthalten ist fernerhin nichts Besonderes zu melden. Den überlangen Spaziergang von Baden nach Wiener Neustadt und die Rückfahrt in der bürgermeisterlichen Kutsche wollen wir nur im Vorübergehen erwähnen. Aus Reisen nach Paris (siehe bei Trémont) und in die Kurorte des Salzkammergutes ist niemals etwas geworden. Die spätere Einladung der Philharmonischen Gesellschaft in London, die dem Meister durch Neate übermittelt wurde, fand wieder ernstliche Beratung im Kreise Beethovens. Doch waren auch diesmal alle wichtigen Umstände der Reise nicht günstig (1825, Th.-R. V, S. 162). So ist denn Beethoven nicht mehr in seine Heimat zurückgekehrt und auch nicht nach England gekommen. Die Fahrten nach Gneixendorf und zurück waren Beethovens letzte Reise.

(Siehe bei: Philharmonische Gesellschaft in London, bei: Neate, Ries, Wohnungen und bei den meisten Orten, die oben genannt sind.)

**Religion.** Im Abschnitt: Gottgläubigkeit ist angedeutet, daß die religiösen Ansichten Beethovens keineswegs als unveränderlich an-

zusehen sind, und daß in verschiedenen Lebenszeiten einige Male ein Schwanken angenommen werden kann. Im allgemeinen wird man nicht fehlgehen, den Meister als Katholiken anzumelden, der nun freilich der Aufklärung nicht unzugänglich war. Der Lebensabschluß geschah kirchlich, sakramental. Der Zusammenhang mit den katholischen Familien in Bonn, besonders mit Breunings, wirkte nach. Die Aufklärung aber, dem Bonner Kurfürstenhof nicht fremd, hatte jedenfalls auf Beethoven abgefärbt. Eine Gottgläubigkeit allgemeiner Art geht übrigens durch die meisten Äußerungen des Meisters, und es sei nur noch an die Stelle im Heiligenstädter Testament von 1802 hingewiesen, die an Gott gerichtet ist: „Gottheit, du siehst herab auf mein Inneres, du kennst es, du weißt, daß Menschenliebe und Neigung zum Wohltun drin hausen . . .“ — (Siehe: Gottgläubigkeit.)

**Rellstab**, Heinrich Friedrich Ludwig (geb. Berlin 1799, gest. ebendort 1860). Schriftsteller von dichterischer Begabung. Für Beethoven begeistert. Besuchte den Meister wiederholt in Wien, und zwar im April 1825 und dann wieder anfangs Mai. Mit einem freundlichen Empfehlungsschreiben von Zelter ausgerüstet, der damals schon zu den aufrichtigen Verehrern Beethovens gehörte, begab er sich zum Meister. Der Zeltersche Brief ist in Verlust geraten, und Rellstab teilt nur die Anschrift mit: „An den edlen berühmten großen Ludwig van Beethoven.“ C. M. v. Weber hatte aus Dresden die herzlichsten, ehrfurchtsvollsten Grüße nur mündlich zu bestellen gegeben. Rellstab traf Beethoven in seiner Wohnung (Krugerstraße Nr. 767) und wurde vorgelassen, obwohl der Meister nicht wohl war. „Er saß nachlässig auf einem ungeordneten Bette an der Rückwand des Zimmers, auf dem er eben zuvor noch gelegen zu haben schien. Den Brief von Zelter hielt er in der einen Hand, die andere reichte er mir freundlich entgegen.“ Dann nahm man beim Arbeitstisch Platz in dem unbehaglichen, höchst einfach eingerichteten Gemach. Der junge Dichter beachtet das ergrauende Haar, die Gesichtszüge, den Ausdruck der Güte, des Leidens. Beethoven reicht ihm die Schreibtafel, auch Zelters Brief. Man spricht über Zelter, auch über Grillparzer und den mißglückten Opernplan, über die Vorschläge Rellstabs für Opernstoffe: Attila, Antigone, Belisar, Orestes und mehrere andere. Um den kranken Meister zu schonen, kam Rellstab nicht sogleich in den nächsten Tagen wieder, doch klopfte er doch bald wieder an, um dem Meister Gedichte, Lieder zu übergeben. Der Meister war zu unwohl, um den Besuch empfangen zu können. Da Rellstab sein Mißgeschick mit dem Besuch verlauten ließ, erhielt er Zutritt zu einer Probe des großen Es-Dur-Quartetts, an dem er den „schwermütigen Ernst, der nur selten ein-



mal leichthin lächelt“, bemerkt. Rellstab wurde mit vielen ausgezeichneten Musikern bekannt gemacht und sah dort auch des Meisters Bruder Johann, einen „elegant gekleideten Herrn im Oberrock“. Johann erkundigte sich angelegentlich um die Aufnahme der Beethovenschen Musik in Berlin und erhielt die Antwort, daß man in Berlin den großen Genius regstens anerkenne, reger „als vielleicht in Wien selbst; daß stehende Aufführungen seiner Symphonien und Quartetten stattfänden, daß Fidelio nie vom Repertoire verschwinde (was leider in Wien der Fall war) und in den Kreisen der gebildeten Liebhaber Beethoven, wenn nicht einzig, doch am höchsten verehrt werde!“ — Weiter berichtet Rellstab, daß Beethoven fortwährend kränkelte: „Denn der April war unfreundlich.“ „Nach mehr als vierzehntägiger Pause“ beschloß Rellstab, wieder einen Besuch bei Beethoven zu wagen. Der Dichter trifft den Meister zu Hause. Man verständigt sich wieder mittels der Schreibtafel über das Es-Dur-Quartett, über den Broadwoodflügel und anderes. Gegen Ende April verabschiedet sich Rellstab, der einen Abstecher nach Preßburg und Eisenstadt machen wollte und aufschreibt: „Doch sind wir anfangs Mai zurück und bleiben dann vielleicht noch einige Tage.“ Vor dem Abschied von Wien versuchte Rellstab nochmals zu Beethoven zu kommen. Er traf ihn nicht zu Hause. Aber durch Steiner & Co. erhielt er einen Brief Beethovens vom 3. Mai 1825, worin Beethoven eine Erklärung seines Nicht-zu-Hause-seins gibt und Zeltern „alles Liebe und Verehrliche“ sagen läßt. Auf der Kehrseite stand der Kanon: „Das Schöne zu dem Guten.“ Beethoven hat Rellstabs Lieder zwar in einigen Beispielen durch Striche vorgemerkt, aber nicht mehr komponiert, sondern an Schubert weitergegeben.

(Rellstab kommt in nahezu allen Beethovenbüchern vor. Seine Mitteilungen über den Meister sind nach Rellstabs „Garten und Wald“ [1854] und nach desselben „Aus meinem Leben“ [1861] mit Benutzung seiner Tagebuchsnotizen zuerst mitgeteilt bei Ludwig Nohl in „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen“ [1877], zum Teil sind Rellstabs Mitteilungen ausgenützt bei Kalischer in der Berliner Wochenschrift „Der Bär“ von 1886 vom 31. Juli und 7. August und bei Th.-R. V, S. 196ff., bei Kerst, „Erinnerungen“ II und Alb. Leitzmann, „L. v. Beethoven“ Bd. I. — Zu Rellstab neben den Nachschlagebüchern für Literaturgeschichte auch der Nachruf in „Unsere Zeit“ V [1861], S. 144. Außerdem „Die Musik“ IX. Jahr 1909, Heft 14, S. 102ff. und 106. — Überdies auch zu beachten die Schubertliteratur, wie z. B. „Kreißle“, S. 446f. und „Die Musik“, Märzheft 1925.)

**Requiem**, beabsichtigtes. Jahrzehntelang hegte Beethoven den Plan, eine Trauermusik zu schreiben. In einem Skizzenbuch von 1808

auf 1809 fand Nottebohm eine kurze Notierung mit der Überschrift „Marcia“ und der Beischrift: „Im Requiem läßt sich der Totenmarsch anbringen.“ Dann gedachte der Künstler 1812 nach dem plötzlichen Ableben des Fürsten Kinsky eine solche Trauermusik zu komponieren. So nach der Überlieferung Karl Holz und Fanny Linzbauer, die Ludwig Nohl im „Beethoven, Liszt und Wagner“ (S. 111) mitgeteilt hat. Die Absicht wurde bald bekannt und herumgeredet, so daß 1814 auch Tomaschek davon erfuhr. Beethoven schob die Sache auf, bis er das Kinskysche Jahresgehalt hätte. Wenig später, 1818, bot einer der wärmsten Freunde Beethovens diesem 100 Dukaten, wenn der Meister wirklich das Requiem schreiben wolle. (Vgl. „Wiener deutsche Kunst- und Musik-Zeitung“ 15. Januar 1895, Frimmel, „Neue Beethovenstudien“ I, „Aus der Sammlung Franz Trau in Wien“. Die erwähnte Summe sollte bloß für eine Abschrift entrichtet werden. Die Urschrift wäre Beethovens Eigentum geblieben. Trotz des hübschen Angebots schrieb Beethoven nichts dergleichen, obwohl man immer wieder da und dort von dem Plane sprach. In Schindlers Nachlaß zu Berlin befindet sich eine Übersetzung des „Dies irae“ aus dem lateinischen Requiemtext, auf die mich Herr Dr. Hans Volkmann freundlichst aufmerksam machte, der mir auch einige Stellen aus den Gesprächsheften auszog, z. B. eine vom Sommer 1823 aus Hetzendorf (Heft ohne Nummer Bl. 11a, wo Schickh aufschreibt): „Die Oper schreiben Sie zuerst, und dann kann man nur wünschen, daß Sie sich an ein Requiem machen.“ Im Sommer 1825 schreibt K. Holz während Beethovens Badener Aufenthalt ins Gesprächsheft: „Das Requiem müßte aber eines werden, das den Teufel aus der Hölle zitiert... Kennen Sie das Requiem von Cherubini, das Dona mit dem Recitativ ist ganz neu und überraschend“ (Heft 68, Bl. 23a). Ich füge hinzu, daß Holz später auch dem Dichter Lenau gegenüber Beethovens Absicht erwähnte und hinzufügte, daß dem Meister Mozarts Requiem „zu wild und furchtbar“ war, wogegen er eines im milden „versöhnenden Geiste zu schreiben“ noch in seinen letzten Lebensjahren vorhatte (nach E. Castle, „Lenau und die Familie Löwenthal“ [1906] S. 77f.). Aus derselben Quelle erfährt man, daß der Meister Cherubinis Requiem über das Mozartsche stellte. Breuning erwähnt als Absicht Beethovens auch das Schreiben eines Requiems. Wie man weiß, ist daraus nichts geworden. (Als Literatur neben den genannten Schriften auch: Th.-R. III, S. 453, L. Nohl, „Beethovens Leben“ III, S. 661 und desselben „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen“, womit auch Tomascheks Mitteilungen in der „Libussa“ von 1846 zu vergleichen sind. Frimmel, „Beethoven“ 6. Aufl. S. 94. „Monatshefte für

Musikgeschichte“ 1896, Nr. 2 und 5. — Siehe auch den Abschnitt: Wolfmayer.)

**Reuling**, Ludwig Wilhelm (geb. 22. Dezember 1802 in Darmstadt, gest. 19. April 1879 in München. Ein Brief Reulings, der von Beethoven handelt, läßt uns wissen, daß Reuling den Meister im Sommer 1825 zu Baden besucht hat. (Vgl. eine Notiz von Arth. Hoffmann in „Kölnische Zeitung“ 27. Juli 1925. — Siehe auch bei: Natursinn.)

**Rieder**, Ambros (geb. 1771 zu Döbling, gest. 1857 zu Perchtholdsdorf), Musiker, besonders guter Orgelspieler. Gehörte zu den persönlichen Bekannten Beethovens. Ambros Rieder war Lehrerssohn und genoß tüchtigen Unterricht auch bei Albrechtsberger (1795). Er kannte auch noch Mozart. Wurde Lehrer in Döbling, dann 1802 Regens chori in Perchtholdsdorf. 1814 hatte er großen Erfolg mit einer Messe für den Invalidenfond.

(Vieles zu Rieder aus den Musiklexika, auch aus Gräffer ist ausgenutzt in C. v. Wurzbachs „Biographischem Lexikon“, das auch die Bekanntschaft mit Beethoven erwähnt. Vgl. auch Ant. Mayer, „Geistige Kultur in Niederösterreich“ in „Blätter des Vereins für Landeskunde von Niederösterreich“, 1898, S. 254f., wo auch hingewiesen wird auf Latschka, „Geschichte von Perchtholdsdorf“ S. 291ff. und auf die „Allgemeine Wiener Musikzeitung“ I, S. 420.)

**Ries**. Bonner Musikerfamilie, aus der fürs Handbuch von besonderer Bedeutung sind Franz Anton und dessen Sohn Ferdinand. Franz Anton war ein Sohn des Hoftrompeters und Violinisten Johann Ries, der noch in vorbeethovenscher Zeit wirkte, und Bruder der Sängerin Anna Maria Ries, die um 1778 tätig gewesen. Dieser Franz Anton Ries, schon 1755 geboren, lebte in Bonn noch bis 1846. Zu Beethovens Zeiten war er Konzertmeister und später Musikdirektor beim Kurfürsten Max Franz. Beethoven lernte bei ihm Violinspielen. In Wien, schon ein berühmter Künstler geworden, erinnerte er sich dankbar an den würdigen älteren Musiker, als er dessen Sohn, den jungen Ferdinand, in werktätiger Weise unterstützte.

Ferdinand ist 1784 zu Bonn geboren, kam 1801, wohl erst gegen den Winter zu, nach Wien und genoß dort Beethovens Unterricht im Klavierspiel. Er war, mit einem väterlichen Empfehlungsbrief gekommen und wurde bestens aufgenommen. In der Theorie wurde er auf Beethovens Anraten durch Albrechtsberger unterwiesen, nur kurze Zeit, wie er selbst erzählt, worauf er aus Büchern weiter lernte. 1805 mußte er des Militärdienstes wegen nach Bonn zurück. Da er nicht militärtauglich war, konnte er nun frei über seinen Aufenthalt ver-

fügen. Er ging zunächst nach Paris. 1808 auf 1809 erscheint er wieder in Wien in Beethovens Gesellschaft, auch während der Belagerung durch die Franzosen. Nach einigen Reisen, die nun folgten, setzte er sich 1813 in London fest. Dort verblieb er bis 1824, und zwar in stetem brieflichen Verkehr mit dem Meister. Dann folgten einige Jahre Aufenthalt in Godesberg. Später lebte er in Frankfurt a. M., wo er 1838 verstarb. (Vgl. Th.-R. alle Bände nach Register und Herm. Deiters in der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft“, Jahr IV [1808], 1. Lieferung, besonders aber Wegeler-Ries, „Notizen“.)

Ferdinand Ries ist für die Beethovenforschung von größter Bedeutung, da er aus den Jahren von 1801—1805 vieles zu erzählen weiß, das nur er wissen konnte. Schindler unterschätzte den ersten, langen Wiener Aufenthalt des jungen Musikers allzusehr, wenn er in der ersten Auflage seiner „Beethovenbiographie“ einleitend (S. 13ff.) sagt, Ries hätte den Meister zu „schroff“ dargestellt, auch tadelt er den Ausdruck „ungezogen“. „In meinen Unterredungen mit Ries über Beethoven 1833 in Frankfurt nahm ich dies alles nur zu deutlich wahr, und ergriff die Gelegenheit, ihn in vielem zu berichtigen. Jedoch nur der tobende, himmelanstürmende Gigant war seinem Gedächtnisse treu geblieben, in dessen Inneres aber der, kaum zum Jüngling herangewachsene Schüler, noch nicht vermögend war zu schauen.“ Das „Berichtigen“ ist jedenfalls anmaßend von Schindler, der ja Beethoven erst viel später kennen gelernt hatte, als Ries. Man beachte auch, daß Schindler zur Zeit der Unterredungen (1833) noch eine Art Wettbewerber in Ries erblicken mußte, der die „Biographischen Notizen“ vorbereitete, während Schindler erst für seinen „Beethoven“ sammelte. Deshalb war er ja auch zu Ries gekommen, um ihn über Beethoven auszuhören. Beim niederrheinischen Musikfest zu Aachen 1837 waren Ries und Schindler „volle fünf Wochen“ gemeinsam tätig. Mit Wegeler, der schon den Plan zu einem Beethovenbuch entworfen hatte, und mit Ries wurde dieser Plan von Schindler mehrfach „besprochen“. Das hartnäckige Festhalten des Konkurrenten Ries „an seiner Willensmeinung hätte beinahe einen Zwiespalt zwischen uns zur Folge gehabt“. So sagt Schindler dann in der dritten (und vierten) Auflage (Seite Xf.). Man verdankt es also jenem hartnäckigen Festhalten, daß Ries getreulich berichtete, was er wußte, und sich nicht durch den später herankommenden Schindler beirren ließ. Bald danach, 1838, erschien denn auch das Büchlein „Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven von Dr. F. G. Wegeler und Ferdinand Ries“ in Koblenz bei Bädecker, und zwar mit einem Vorwort von Ries in Frankfurt, aus dem „Dezember 1837“ im zweiten Teil und einem wenig später

geschriebenen von Wegeler mit dem Datum: „Koblenz, im Mai 1838“. Es ist dem alten Franz Ries, „ehemals kurkölnischem Musikdirektor zu Bonn, Beethovens erstem Beschützer verehrend und freundlich gewidmet“. 1840 erschien dann die erste Auflage der Schindlerschen „Beethovenbiographie“ mit dem Ausfall gegen die Riesschen „Notizen“, der leicht abzuschlagen war (siehe oben). In der zweiten Auflage blieb es noch bei dem Angriff, wogegen die dritte und die gleichlautende vierte diese Auslassung gegen Ries nicht mehr bringen und sogar gelegentlich die Mitteilungen aus den „Notizen“ als Quelle benutzen. Freilich spricht Schindler auch von einer mangelnden Übereinstimmung dessen, was ihm Ries mündlich mitteilte, mit dem, was er in den „Notizen“ sagt. Aber es bleibt ohne eigentlichen Beweis mit bestimmtem Hinweis auf die Stelle in den „Notizen“, wo anderes stehen soll. Mündlich hätte Schindler von Ries erfahren: „Kaum fünfzig vollgültige Stunden wollte Ries während seiner vierjährigen Lehrzeit von Beethoven erhalten haben. Abweichend spricht er über diesen Punkt in seinen Notizen.“ (Schindler S. 13.) Sieht man nun die „Notizen“ durch, so findet man nirgends eine Angabe von regelmäßigen Stunden, die dem Schüler wären gewidmet worden, was uns nach den analogen Fällen bei Beethoven gar nicht befremden kann. Der Unterricht bei Frl. Bevervörde in Bonn ist immer als eine Ausnahme betrachtet worden. Und so bleibt denn der Stoff, den Ries zur Lebensgeschichte des Meisters überliefert hat, eine unverdächtige Quelle, die durch Schindlers Kritikeien nichts an Wert verlieren kann, wenn wir sie mit Vorsicht und Kritik benutzen. Daß das Gedächtnis des Schülers Ries eben auch an allen menschlichen Schwächen krankte, die unvermeidlich sind, ist aber dabei selbstverständlich. Im ganzen läßt sich von den Riesschen Mitteilungen ableiten, daß Beethoven sich immerhin lebhaft darum angenommen hat, den Schüler in seine Spielweise einzuführen. Überdies ist es klar, daß er ihn durch Zuweisung von Klavierlektionen und Empfehlungen mancher Art sehr oft gefördert hat. Beim Grafen Browne in Baden, beim Fürsten Lichnowski wurde Ries durch Beethoven eingeführt. Als Ries eine Zeitlang beim genannten Fürsten in Schlesien verweilte, erfuhr der Meister einiges über Streiche, die er dort gemacht hatte, und dieser neckte ihn dann damit. Doch war er ein wenig unzufrieden, als er den Einfluß des Lotterlebens bei Browne auf den Schüler bemerkte (siehe bei: Browne und: Lichnowski). Auch sonst gab es kleine oder große Zerwürfnisse mit Beethoven, die sich alle verhältnismäßig bald ausglich, wie z. B. die Geschichte mit dem Marsch, den Ries bei Brownes improvisierte und als Komposition Beethovens ausgab, und mit dem Andante favori bei Lichnowski. Auch

das Zerwürfnis in der Angelegenheit der Berufung nach Kassel hatte keine lange Dauer („Notizen“ S. 96).

Für die Lebensgeschichte des jungen Ries und seines Verhältnisses zu Beethoven ist die Einleitung zu den Riesschen Mitteilungen in den „Notizen“ (S. 75 ff.) von großem Belang, und ich setzte sie vollständig her. Ries sagt:

„Als mein Vater, von dem ich den ersten und dabei, was für meine ganze Laufbahn höchst glücklich war, sehr gründlichen Unterricht im Clavierspiele und in der Musik überhaupt erhalten hatte, glaubte, es sei nunmehr Zeit, mich, da Bonn durch den Krieg tief herunter gekommen war, auswärts weiter auszubilden, so kam ich, fünfzehn Jahre alt, erst nach München und von da nach Wien. — Die freundlichen Verhältnisse, worin mein Vater mit dem Knaben und Jünglinge Beethoven ununterbrochen gestanden hatte, berechtigten ihn zu der Erwartung, ich würde von diesem gut aufgenommen werden. Ein Empfehlungsbrief führte mich ein. Als ich diesen bei meiner Ankunft in Wien, 1800 [es hat sich durch Thayers Bemühungen herausgestellt, daß Ries erst im Herbst 1801 nach Wien gekommen ist], Beethoven überreichte, war er mit der Vollendung seines Oratoriums: Christus am Ölberge sehr beschäftigt, da dieses eben in einer großen Akademie (Konzerte) am Wiener Theater zu seinem Vorteile zuerst gegeben werden sollte. Er las den Brief durch und sagte: ‚Ich kann Ihrem Vater jetzt nicht antworten, aber schreiben Sie ihm, ich hätte nicht vergessen, wie meine Mutter starb; damit wird er schon zufrieden sein.‘ Später erfuhr ich, daß mein Vater ihn, da die Familie sehr bedürftig war, bei dieser Gelegenheit auf jede Art thätig unterstützt hatte.“ „Beethoven fand gleich in den ersten Tagen, daß er mich brauchen könnte, und so wurde ich oft schon früh um fünf Uhr geholt, wie auch am Tage der Aufführung des Oratoriums geschah. Ich traf ihn im Bette auf einzelne Blätter schreibend“ (siehe bei: Oratorien). Als Ries 1805 von Wien fort mußte, war Beethoven sehr bemüht, ihm Geld zu verschaffen. Den Brief an die Fürstin Liechtenstein, der den Schüler zur Unterstützung empfahl, hat Ries aufbewahrt.

An dieser Stelle kann nicht das ganze Buch der „Notizen“ ausgeschrieben werden, um so weniger, als ohnedies an Hunderten von Stellen auf Einzelheiten oder ganze Kapitel in den „Notizen“ hingewiesen wird. 1845, „bei Gelegenheit der Errichtung“ des Bonner Beethovendenkmals, gab Wegeler einen „Nachtrag zu den biographischen Notizen“ heraus mit einem Abschnitt (S. 17): „Sorge für seinen Schüler Ries“. Wegeler kommt auf die Mißtrauensszene zurück, die sich aus Anlaß der Berufung Beethovens nach Kassel abgespielt hatte,

und fährt dann fort: „Doch zu Beethovens Ehre muß es gesagt werden, daß sowohl er als sein Freund Breuning sich eben damals viele Mühe gaben, Ries' Lage zu verbessern. ‚Allein es ist sehr schwer‘, schreibt mir Breuning, ‚dem Wunsche des Vaters (Ries) und dem unsrigen zu entsprechen, und mit der Sorge für den Unterhalt des Sohnes die Möglichkeit zu vereinigen, daß er in seiner Kunst fortschreite‘.“ Breuning schreibt dann noch, daß durch den Krieg der Hochadel gezwungen sei, sich einzuschränken. Man liest zwischen den Zeilen, daß dies Sich-einschränken auch den Meister Beethoven benachteiligte.

**Rio (del Rio), Cajetan Gianatasio.** Durch Jahrzehnte hindurch Inhaber einer Erziehungsanstalt in Wien, dessen Lebenslauf noch nicht studiert ist. In der Familie, beziehungsweise bei einigen Nachkommen, erfuhr ich vor Jahren, daß die Familie spanischer Abkunft ist, dann in Italien gewesen und von Neapel nach Wien gekommen sei. In Wien sei er 1798 schon Institutsinhaber gewesen. Urkundliche Grundlagen fehlen noch, und das Handbuch berücksichtigt nur die Zeiten, in denen Del Rio mit Beethoven verkehrte. Darüber sind ja einige brauchbare Angaben bekannt, die aber durch ungenaue Aufschreibungen, oftmaliges Wiedererzählen mit Abwandlungen und Gedächtnisfehlern in der Familie doch nicht den sonstigen urkundenmäßigen Nachrichten gleichzusetzen sind. Schon 1857 erschienen in den „Grenzboten“ von Robert Waldmüller (Duboc) Berichte „Aus Beethovens späteren Lebensjahren“, die sich dann in den „Wanderstudien“ II, S. 191ff., wiederholen und von Ludwig Nohl im Jahre 1875 mit reichlichen erläuternden Zugaben in Buchform herausgegeben wurden als: „Eine stille Liebe zu Beethoven, nach dem Tagebuche einer jungen Dame.“ Diese Dame ist Fanny del Rio, die Tochter des Institutsinhabers, und zwar die ältere von zweien, geb. 1790. Die jüngere Schwester Anna, genannt Nanni, war 1792 geboren. (Th.-R. IV, S. 522, nach einem Brief der Enkelin Anna Pessiak-Schmerling an A. W. Thayer.) Fanny hatte mehrmals Unglück in der Liebe gehabt. Ein Bewerber, der ihrer unwürdig war, wurde abgewiesen, ein zweiter hochachtbarer Verehrer war kränklich und starb am 5. Mai 1815. Man darf gewiß nicht sagen, daß der leer gewordene Platz nach der Meinung Fannys hätte durch Beethoven eingenommen werden sollen, aber ein Gefühl von Verehrung und liebevoller Zuneigung zum Meister ist bei der jungen Dame nicht zu verkennen, wenigstens nach dem, was sie seit dem Beginn des Jahres 1812 ihren tagebuchartigen Aufschreibungen anvertraut hat. Der Verkehr mit Beethoven hängt wohl eng damit zusammen, daß der Berliner königl. Sekretär Duncker zur Zeit des großen Kongresses bei Rios wohnte. In den erwähnten Aufschrei-

bungen heißt es: „Schon im Jahre 1815 während des Wiener Congresses, hatten wir die Hoffnung, Beethoven kennen zu lernen. Es wohnte damals der geheime Cabinets-Secretär Duncker des Königs von Preußen bei uns, welcher ein großer Musikliebhaber war, namentlich Beethoven sehr verehrte.“ Die Arbeiten Beethovens für „Leonore Prohaska“ von Duncker werden angeführt. Beethovens Übernahme der Vormundschaft über den Neffen Karl wird besprochen. Als wichtig für die Zeitbestimmung muß die folgende Eintragung hervorgehoben werden, die sich aufs Jahr 1816 bezieht: „Den 25. Januar. Was ich so oft vergebens gewünscht habe, Beethoven möchte zu uns kommen, ist geschehen. Gestern nachmittags kam er mit seinem kleinen Neffen das Institut zu sehen, und heute ist schon alles in Richtigkeit.“ Danach möchte man annehmen, daß Beethoven am 24. Jänner 1816 zum ersten Male bei Del Rios gewesen ist. Das Institut war damals noch in der inneren Stadt eingemietet und wurde erst danach in einem Haus des Landsträßer Glacis untergebracht, noch später in einem Gebäude der Landsträßer Hauptstraße. Ich konnte die Lage dieser Häuser noch nicht genau bestimmen, weshalb ich nur die Vermutungen gebe, daß es in dem Eckhaus der alten „Rennweggasse“ und des Glacis gewesen, wohin man während der Zeit verzog, als die Verbindung mit Beethoven bestand. Dieses Haus besteht nicht mehr. Beethoven übersiedelte nun auch in die Vorstadt Landstraße, um dem Erziehungshaus näher zu sein. Der Plan mit dem Unterbringen des Neffen im Konvikt zu Melk war aufgegeben. Am 2. Februar 1816 trat der Neffe ein. Lebhafter Verkehr mit Beethoven entwickelte sich. Gar oft war der Meister im Institut, bei Fannys Eltern, bei den Töchtern. Die wechselnden Gemütsstimmungen kommen zum Ausdruck, z. B. die Trauer, die den Meister nach dem Tod des Bruders oftmals befiel, die Trauer um das nahezu verlorene Gehör. Oft bricht auch wieder die angeborene Heiterkeit durch. Er spielt mit den Kindern in der Anstalt Kegel, schäkert mit ihnen, gibt sich gemütlich, gerade und offen, neckt die Töchter, begleitet ab und zu seine Lieder, bringt die neu erschienenen Noten seiner Werke, erzählt von seiner Jugend, dem verehrten Großvater, von den Eltern, teilt mit, daß er einen Jesuiten zum Lehrer gehabt hat, und deutet an, daß er von diesem viele Sprichwörter übernommen hat (Eintragungen vom März 1816). Überdies erfährt man aus Fanny del Rios Aufschreibungen, daß er in der Zeit gegen den 30. März von Koliken befallen war. Zu den Freunden des Hauses gehörte auch der Dichter Bernard, der wohl die erste Anregung zur Wahl gerade dieses Erziehungshauses gegeben hat. Zu den ständigen Besuchern gehörte in erster Linie Leopold Schmerling, mit dem die jüngere



Haustochter Nanni verlobt war. Ihr frischeres Wesen hatte für den Künstler mehr Anziehendes als die stille Verehrung und unterdrückte Liebe der älteren Fanny, die sich ganz in Beethovens Wesen vertiefte und einmal notierte: „... und dieser Mensch ist nicht so glücklich, als er es als Mensch sein könnte.“ Kleine Störungen des freundschaftlichen Verhältnisses zu Del Rios gingen bald vorüber. Einmal verzeichnet Fanny bei solchen Störungen den auffallenden Ernst Beethovens und sein „kaltes Benehmen“, so z. B. in der Zeit gegen den 4. Mai (1816). Auch die Kündigung des Erziehungsaufenthaltes, die Beethoven am 28. Juli an Del Rio sandte, verursachte nur eine vorübergehende Trübung der sonst hellen Freundschaft. Der Neffe kam nun wieder zum Onkel, der entweder Ende Juli oder anfangs August nach Baden zog. Gegen die Mitte September besuchen die Rios sogar den Künstler in Baden. Die Mitteilungen Fannys über diesen Besuch sind in vieler Beziehung bedeutungsvoll. Alles war überraschend und eigenartig, sogleich der Anfang. Zunächst war nicht das mindeste vorbereitet, um die drei (oder vier, wenn Mutter Del Rio mitgefahren war) Gäste aufzunehmen und zu bewirten. Die Szene mit dem Bedienten, der dem Meister aus Anlaß einer Keilerei das Gesicht zerkratzt hatte, ist oft nacherzählt worden, ebenso die neugierige Suche der Töchter unter Beethovens Schriften und die Äußerungen Beethovens bei einem Spaziergang ins Helenental. Das Einvernehmen muß ein vorzügliches gewesen sein. Denn noch im Spätsommer desselben Jahres 1816 wurde der Neffe eines Bruchleidens wegen im Institut operiert. Als einer der vielen Widersprüche in Beethovens Wesen und Verhalten kann es auffallen, daß der Onkel, der ja sonst so ängstlich um den kleinen Mündel besorgt war, nicht der Operation beiwohnte. Aber ich möchte den Fall so deuten, daß man, um den Künstler zu schonen, ihm den Tag der Operation nicht bestimmt angegeben hat. Die Assistenz des Meisters der Töne wäre in der Tat bei der chirurgischen Operation höchst unerwünscht gewesen. Am 22. September war diese Operation schon vorbei und durch die Fürsorge der Rioschen Familie glücklich überstanden. Dies geht aus Beethovens Brief vom 22. und aus Fannys Eintragung am 28. jenes Monats deutlich hervor. Beethoven war dann gegen den 28. September bei Del Rios gewesen und hatte den Wunsch geäußert, bei ihnen zu wohnen. Dies ließ sich aber nicht durchsetzen. Im November erkrankte Beethoven neuerdings. Offenbar ging es mit der Hauswirtschaft wieder einmal schief. Bittet der Meister doch den Institutsinhaber, „den Knaben noch dieses Vierteljahr zu behalten“. Von der erwähnten Erkrankung erholte sich der Künstler verhältnismäßig rasch, wie es schon am 17. November in Fannys

Tagebuch angedeutet ist. Freundschaftlicher Verkehr lebt neuerdings wieder auf, jedoch kaum eben so herzlich wie früher. Neuerdings erkrankte Beethoven im Jänner 1817. Ein Mißverständnis wegen Karls Unterricht im Klavierspiel durch Karl Czerny führt wieder zu einer vorübergehenden Störung des guten Einvernehmens. Beethoven kam nun seltener zu Del Rio. In der Nähe des Instituts bleibt er dessen ungeachtet. Denn er zog in die kurze Gärtnergasse, die von der Landsträßer Hauptstraße rechtwinklig abzweigt, also nicht allzuweit vom Landsträßer Glacis entfernt ist. Im Sommer 1817 gab es wieder Mißverständnisse. Beethoven schrieb einen wutschnaubenden Brief an den Institutsinhaber, doch ließ er durch den Neffen sofort an Frl. Fanny sagen, diese möge den Brief nicht dem Vater übergeben. Beethoven war durch irgendeinen Klatsch dem Irrtum verfallen, als ob Fanny hinterrücks dem Knaben gegenüber sich mißbilligend über den Onkel geäußert hätte. Wie schon Nohl vermutete, ist an dem Mißverständnis auch die Schwerleserlichkeit der Schrift in einem Brief beteiligt. In einer nicht datierten Eintragung heißt es: „Mich hat er einmal sehr gekränkt, da er meinte, eine Nachlässigkeit meiner Schwester, welche auf dem nicht Lesenkönnen seiner Schrift beruhte und wohl einigermaßen entschuldigt werden konnte, aber die Ursache eines Verdrusses mit der Mutter wurde, sei mir zuzuschreiben“ (vgl. L. Nohl, „Eine stille Liebe“ S. 184f.). Auch dieses Mißverständnis wurde wieder ausgeglichen, und der Meister erwies sich wieder „so herzlich gegen den Vater und Nanni“, wie wir hinzufügen können, aber nicht so herzlich gegen Fanny, noch aus Anlaß des Mißverständnisses. „Den 30. November. Vorgestern Abend war Beethoven bei uns und ganz der Alte in jeder Rücksicht. Unsere Vermutung wegen jener interessanten Frau wird immer stärker.“ Nohl (a. a. O. S. 186) vermutet, daß es sich um Frau Marie Pachler-Koschak handle, die um jene Zeit in Wien gewesen war. — Dann heißt es am 8. Jänner 1818: „Donnerstag. Sonntags kränkte mich sehr, was uns von Beethoven kam. Des Vaters Vorschlag, Karl um sehr geringes Geld zu behalten, nahm er nicht an, aus Gründen, welche er uns verschweigt, und Ende dieses Monats müssen wir uns von ihm trennen...“ Ein „förmlicher, nicht herzlicher“ Brief vom 6. Januar 1818 brachte die Kündigung. Demnach kann es uns nicht überraschen, als Eintragung Fannys folgendes vorzufinden: „Den 24. Jänner. Heute morgens ist Karl Beethoven ausgetreten, um bei seinem Onkel zu leben.“ Beethovens Kündigung war übrigens keineswegs unfreundlich. „Übrigens wird mein Neffe und ich Ihnen zeitlebens dankbar sein.“ Ein freundschaftliches Verhältnis blieb also aufrecht. Sogleich im Sommer, als Rios mehrmals nach

Mödling kamen, um dort Bekannte zu begrüßen, ging man auch zu Beethoven, der den Sommer in dem genannten Ort verbrachte. In Fannys Aufschreibungen heißt es: „Den 9. September. Sonntags bei Rohmanns in der herrlichen Gegend von Mödling und Priel... Nachmittags besuchten wir unsern immer gleich theuren Beethoven... Er zeigte Freude, uns wiederzusehen, und versprach, sobald er in die Stadt käme, uns zu besuchen. Er spielte uns auf dem von England geschickten Fortepiano. Es war nicht viel, aber Beethoven spielte! Karl war nicht zu Hause.“ Nach der Rückkehr aus Mödling in die Hauptstadt sahen sich der Vater Del Rio und Beethoven noch wiederholt. Sogar kam er wieder in die Familie, z. B. in der Zeit vom 16. bis 19. November. Dort erzählte er auch das traurige Entlaufen des jungen Taugenichts zu seiner Mutter im Dezember. Danach kam der Neffe wieder auf neun Tage zu Del Rio in Verwahrung und strenge Aufsicht. Beethoven war mit der Heizung des Arrestzimmers nicht zufrieden. Der Junge mußte von den übrigen Zöglingen abgesondert werden, „weil Karl zu verdorben“. Noch 1819 denkt Beethoven wieder daran, den Neffen doch zu Del Rios zu geben. Aber diese fanden sich, es ist begreiflich, nicht mehr bereit, ihn aufzunehmen. Eine gewisse Verbindung bleibt aber erhalten. Beethoven komponierte zum Hochzeitstag der Tochter Nanni und ihres Bräutigams Schmerling ein Hochzeitslied, das im Handbuch schon besprochen und mehrmals erwähnt ist. Ludw. Nohl hat noch die Urschrift gesehen, die dann im Archiv des Hauses Breitkopf & Härtel wieder zum Vorschein gekommen ist. Die Beziehungen lockerten sich begreiflicherweise, als der Neffe in Blöchlingers Erziehungshaus gegeben wurde, das weit entfernt vom Landsträßer Glacis gelegen war. Die letzte Beethovenstelle des Tagebuchs lautet folgendermaßen: „Mittwoch, den 19. April“ [1820]. „Heute Abends besuchten wir Beethoven, nachdem wir ihn bald ein Jahr nicht gesehen haben. Es schien mir, daß er uns gern wiedersah. Es geht ihm jetzt im Ganzen gut, wenigstens ist wieder ein Zeitpunkt, wo er vor den Quälereien der bösen Mutter Karls Ruhe hat. Mit äußerst wehmüthigem Gefühl bedauerte ich, daß jede Verbindung mit diesem trefflichen Menschen aufgehoben ist, jemehr ich von seiner Gedicgenheit in jeder Hinsicht ergriffen war. Sein Gehör ist fast noch schlimmer geworden. Ich schrieb alles. Er schenkte mir ein neues schönes Lied: Abendlied unter dem gestirnten Himmel, was mir sehr viel Freude macht.“

Eine ziemlich lange Reihe von Briefen Beethovens an Caj. Gian. del Rio ist schon 1857 durch die „Grenzboten“ bekannt gemacht worden. Sie beweisen, wie das Tagebuch des Fräuleins Fanny del Rio, die ganz

besondere Fürsorge Beethovens für den Neffen. Ein weiterer Brief ist mitgeteilt bei Frimmel, „Neue Beethoveniana“. Die Überlieferungen mannigfacher Art sind durch Frau Anna Pessiak-Schmerling, eine Enkelin Cajean del Rios und eine Tochter von Nanni Schmerling, zusammengestellt in der Wochenschrift „Neue illustrierte Zeitung“, 1889, Heft XV, S. 527ff. — Nicht beachtet ist bisher der Umstand, daß Heinr. Füger mit der Familie bekannt war. Ob das Bildnis, daß 1816 in der Wiener Akademieausstellung verzeichnet wird, den Institutsvorsteher oder einen nahen gleichzeitigen Verwandten darstellt, ist noch nicht ermittelt. Im Katalog steht als Nr. 69 „Portrait. Fr. Gianatasio del Rio. Vom Galeriedirektor Füger“. Mit „Fr.“ ist vielleicht ein anderer Vorname gemeint als Cajetan Gianatasio. Bei Böckh in den Nachträgen zu „Wiens lebende Schriftsteller“ (1823, S. 175) steht folgendes: „Gianatasio del Rio, Cajetan v. Landstraße Glacis Nr. 426. Inhaber einer Privat-Erziehungsanstalt für Knaben.“ — Bauernfeld verkehrte bei Del Rios und traf dort mit Beethoven zusammen (siehe bei: Bauernfeld und: Opernpläne). Zusammenfassend ist Th.-R. III und IV. Der weiteren Verwandtschaft der Familie Del Rio haben auch angehört der Dichter Emanuel Geibel, Trummer, Reuter, doch liegt mir kein Stammbaum vor.

**Ritterballett.** In der Zeit von 1790 auf 1791 entstand eine, wenn auch umfangreiche, doch recht einfach gehaltene, aber frisch erfundene Musik zu einem Ballett, das Graf Waldstein erfunden hatte. Der Tanzmeister Habich aus Aachen war einer der Helfer, der andere war der junge Beethoven mit seiner Musik, obwohl er nicht genannt wurde. Die Aufführung war am Fastnachtsonntag des Jahres 1791 (6. März). Wegeler („Notizen“ S. 16) nennt die „Musik zu einem im Carneval von dem hohen Adel aufgeführten Ritterballet, welche jedoch bis jetzt nie gestochen wurde. Der Klavierauszug befindet sich gegenwärtig in den Händen des Musikverlegers Herrn Dunst in Frankfurt... Es müssen sich darin finden ein Minnelied, ein deutsches Lied, ein Trinklied usw. Diese Composition wurde lange, da Beethoven sich nicht als Verfasser genannt hatte, für das Werk des Grafen Waldstein gehalten, um so mehr, als dieser auch in Verbindung mit dem Tanzmeister Habich aus Aachen das Ballet organisiert hatte“. Die Handschrift des Ritterballetts ist durch Dr. Er. Prieger in die Berliner Bibliothek gelangt. Bei Otto Jahn befand sich eine Abschrift. Einen Klavierauszug veröffentlichte 1872 Dulcken bei Rieter-Biedermann. Die Partitur wurde bei Breitkopf & Härtel in die Gesamtausgabe aufgenommen (Serie 25 Nr. 286). Ein Bonner Bericht über dieses Ballettunternehmen des Adels (siehe Th.-R. I, S. 255f.) teilt mit, daß es auf

die Hauptneigungen der Urväter zu Krieg, Jagd, Liebe und Zechen Rücksicht nahm. Man wählte „altdeutsche“ Trachten, die dann am 8. März nochmals in einer Art Festzug vorgeführt wurden. Die Sammlungen des Vereins „Beethovenhaus“ in Bonn besitzen die Klavierstimme zum Ritterballett, aus der eine Seite für den Verein faksimiliert ist, und zwar für die Veröffentlichung „Beethovens Handschrift“. — Die Musik besteht aus acht Nummern, und zwar einem Einzugsmarsch, einem Stück: Deutscher Gesang, einem Jagdlied, einer Romanze, einem Trinklied und einem deutschen Tanz. Der deutsche Gesang kehrt mehrmals als Refrain wieder. — Über ein Handschriftblatt, das sich bei E. Speyer befunden hat, siehe Th.-R. I, S. 308. In dem neuen Buch „Der junge Beethoven“ äußert Ludwig Schiedermair die ansprechende Vermutung, daß Graf Waldstein immerhin einige Melodien zum Ritterballett beige-steuert hätte, deren orchestrale Ausführung dann durch Beethoven erfolgt wäre (S. 221). Ein Waldsteinsches Thema wurde ja von Beethoven variiert. (Siehe bei: Waldstein und: Variationen.)

**Rochlitz**, Johann Friedrich (geb. zu Leipzig 1769, gest. ebendort 1842). Musikbegabter Schriftsteller, der in der Leipziger Thomasschule begann, dann eine Zeitlang Theologie studierte, dann Hauslehrer war und schließlich Literat wurde. Er ist eine freundliche Gestalt in der Kunstgeschichte. Zwar gewiß kein führender Geist, aber auch ohne jene schneidige, verletzende Art, die so oft bei den Geistern ersten Ranges vorkommt. Für Beethovens Musik hatte er ein nicht zu unterschätzendes Verständnis, das auch zumeist in seinen Schriften zum Ausdruck kommt, sogleich in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“, die in Leipzig bei Breitkopf & Härtel 1798 zu erscheinen begann und von Rochlitz bis 1818 geleitet wurde, und für die er auch noch danach Beiträge lieferte. Bei Goethe war er beliebt, und von dort erhielt er auch 1802 den Hofrattitel. Zu einer richtigen Wertschätzung Rochlitzens durch Goethe kam es aber nicht. Zelter, der musikalische Berater des Dichters, stand im Wege. Das Verhältnis Rochlitzens zu Beethoven war ungestört durch Menschen wie etwa Zelter und beruhte hauptsächlich auf der Kenntnis der großartigen Schöpfungskraft des Wiener Meisters. Diesen besuchte er im Frühling 1822, um die Anfrage Breitkopf & Härtels zu übermitteln, ob Beethoven für diesen Verlag nicht eine Oper „Faust“ komponieren wolle. Die sehr bemerkenswerten Aufschreibungen über mehrere Zusammenkünfte sind zuerst mitgeteilt worden im Buch von Rochlitz, „Für ruhige Stunden“ (1828) und später im Buch „Für Freunde der Tonkunst“. Diese Mitteilungen sind oft in Gänze und in Auszügen benutzt

worden und werden an dieser Stelle nicht alle wiederholt. Doch müssen wir einzelnes daraus hervorholen. Rochlitz hatte Beethoven bis dahin noch nicht gesehen und war über die vielen Eigenheiten des Meisters und das „fast verwilderte Äußere“ höchlich erstaunt. Zuerst trafen sich die beiden bei Steiner-Haslinger im Musikladen. Beethovens Taubheit erschwerte den Verkehr so sehr, daß Rochlitz zunächst entmutigt wurde und den Auftrag aus Leipzig schriftlich anbringen wollte. Nicht lange nach der ersten Zusammenkunft begegnete Rochlitz dem jungen Schubert, den er einen enthusiastischen Verehrer Beethovens nennt. Schubert hatte zu Beethoven von Rochlitz gesprochen und sagte dann zum Leipziger Besuch, daß er Beethoven im Bierhaus sprechen könne. Dorthin begaben sie sich unauffällig. Rochlitz, zwar von Beethoven wiedererkannt und begrüßt, setzte sich anfangs nicht zu ihm, sondern beobachtete ihn und seine Tischgesellschaft eine Weile. Man aß und politisierte. „Alles trug er vor in größter Sorglosigkeit und ohne den mindesten Rückhalt; alles auch gewürzt mit höchst originellen, naiven Urteilen oder possierlichen Einfällen.“ Nach beendiger Mahlzeit kam er zu Rochlitz. Behufs einer ungestörten Unterredung ging man in ein kleines Seitenzimmer. Beethoven „begann mit dem Lobe Leipzigs und seiner Musik, nämlich dessen, was zur Aufführung in Kirche, Konzert und Theater gewählt wird: sonst kennt er Leipzig nicht und ist nur als Jüngling, als er nach Wien ging, durchgereist“. Diese vorübergehende Anwesenheit in Leipzig bezieht sich auf die Fahrt nach Prag 1796. (Siehe bei: Leipzig und: Reisen). — Über die Wiener Zustände äußerte er sich recht abfällig. Dann lenkte das Gespräch auf Goethe ab. Die Begeisterung Beethovens für den Weimarer Dichter kommt zu Wort. Die Stelle ist jedesmal angeführt, wenn vom Verhältnis Beethovens zu Goethe die Rede ist. Endlich war Beethoven warm genug geworden, um ihm mit dem Härtelschen Antrag kommen zu können. Rochlitz schrieb ihm das Nötige auf. „Ha!“ rief Beethoven aus und warf die Hand hoch empor. „Das wär' ein Stück Arbeit, da könnt' es was geben.“ Beethoven malte den Gedanken sogleich aus „und sah dabei zurückgebeugten Hauptes starr an die Decke“. Dazu möchte ich anmerken, daß diese Bewegung ein freudiges Gefühl begleitete, während traurige Affekte ein tiefes Vorbeugen des Kopfes auslösten. Dies erfährt man durch Schindler, der einen eigenen Traum von Beethoven beschreibt, worin das Sinkenlassen des Hauptes in trauriger Stimmung als gewöhnliche Bewegung des Meisters erwähnt wird (Hüffer, „Anton Felix Schindler“ S. 45). Rochlitz geht nun auf sein Zusammentreffen mit Beethoven in Baden über, wo Rochlitz und der Meister zur Kur weilten.

Man machte einen Spaziergang ins Helenental. Beethoven war heiter und lustig. „Derbschlagende Witzworte, possierliche Einfälle, überraschende Combinationen und Paradoxien“ wurden von Beethoven losgelassen, und Rochlitz kam zu dem Schluß: „er hat auch sehr frohe vollkommen glückliche Stunden.“

Beethoven hielt große Stücke auf Rochlitz. Hätte er sonst auf dem Sterbelager den Wunsch geäußert, daß dieser seine Lebensgeschichte verfassen solle? Dies wird durch Schindler mitgeteilt in der „Einleitung“ S. XVII zu seinem „Beethoven“ (mit geringen Abweichungen von der 1. Auflage auch in die 3. und 4. aufgenommen. Einen Unterschied könnte höchstens die Stelle machen, daß Beethoven die Lebensbeschreibung „strenge der Wahrheit getreu nach allen Beziehungen hin wünsche“. So steht sie in der 1. Auflage, wogegen die umgearbeitete 3. und 4. Auflage das „nach allen Beziehungen“ wegläßt. Beethoven deutete noch auf schriftliche Aufzeichnungen: „Dort liegt dieses, dort jenes Papier, nehmt es und machet den besten Gebrauch davon, doch in allem streng die Wahrheit, dafür mache ich euch beide verantwortlich und schreibet an Rochlitz.“ Der Brief an Rochlitz wurde am 12. September 1827 geschrieben. Breuning, der die Familienpapiere Beethovens in Verwahrung genommen hatte mitsamt der „Fidelio“-Partitur, welche Schindler vom Meister zum Geschenk erhalten hatte, war bald nach Beethoven gestorben. Rochlitz antwortete ablehnend, der gesunkenen Kräfte wegen. Der Fragebrief Schindlers war 1896 bei Leo Liepmannssohn in Berlin („Autographenkatalog“ vom 7. Mai Nr. 1101.) — Die Antwort von Rochlitz im wesentlichen in Schindlers „Einleitung“ S. XIX. — Kurz nach dem Brief an Rochlitz hatte Schindler in der Angelegenheit einer Beethovenbiographie an Moscheles geschrieben (Brief vom 14. September 1827, gedruckt im Buch „Aus Moscheles' Leben“ I, S. 168f.). Für uns ist folgende Stelle besonders bemerkenswert: „In Prag hat ein Herr Schlosser eine höchst miserable Biographie über Beethoven herausgegeben. Hier kündigt man ebenfalls schon eine Pränumeration auf eine an, die, wie ich höre, Herr Gräffer verfassen will, und der von Beethoven auserkorene Biograph ist doch Hofrath Rochlitz in Leipzig, für den er [Beethoven] mir und Breuning sehr wichtige Papiere übergab. Nun aber hat der neu aufgestellte Vormund über Beethovens Neffen die Papiere des Breunings Herrn Gräffer übergeben, welches zwar abscheulich ist, aber nichts schadet, weil jene größtenteils Familienpapiere waren, und die wichtigsten ich in Händen habe.“ Schindler übernahm an der Stelle Rochlitzens die Sorge um eine Lebensbeschreibung und das mit Eifer und Gewissenhaftigkeit (siehe bei: Schindler).

(Über Rochlitz berichten neben den Musiklexika viele Bücher über Goethe, hauptsächlich W. Freiherr v. Biedermann, „Goethes Briefwechsel mit Friedrich Rochlitz“ [1887]. Vgl. auch Jul. Zeitler, „Goethehandbuch“ III [1918] S. 213f. — Alle ernst zu nehmenden Beethovenbücher beschäftigen sich stellenweise mit Rochlitz. Besonders zu beachten: Osk. v. Hase, „Breitkopf & Härtel, Gedenkschrift und Arbeitsbericht“ 4. Auflage [nach dem vorzüglichen Register]. Zur „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ besonders I, S. 149ff.). —

In Wien wohnte Rochlitz 1822 bei Gebauer, wie er ausdrücklich mitteilt in dem Buch „Für gute Stunden“, 1828, II, S. 17. Rochlitz schreibt nämlich über die Musikleitung Gebauers bei den Augustinern, Gebauers, „eines jungen Mannes und meines Hauswirths“. Das läßt doch keine andere Deutung zu, als daß Rochlitz bei Gebauer untergebracht war. Der noch jugendlich lebhaft Gebauer starb bald danach am 13. Dezember jenes Jahres 1822. Demnach ist der Hinweis bei Th.-R., als hätte Rochlitz den Musiker Gebauer gar nicht kennen gelernt, jedenfalls ein Irrtum.

**Rode**, Jacque, Pierre Joseph (geb. Bordeaux 1774, gest. 1830 auf Schloß Bourbon). Der berühmte Geiger wurde schon 1795 Professor am Pariser Conservatoire. Er war oft und lange auf Konzertreisen. Dazwischen blieb er etwa fünf Jahre als Soloviolinist des Kaisers Alexander I. in St. Petersburg. 1811 begannen Reisen in Österreich und Deutschland, wo er namentlich in Berlin längere Zeit verblieb. Dort heiratete er 1814. Später ging er nach Bordeaux und auf sein Landgut Château Bourbon. In Wien wurde er 1812 mit Beethoven bekannt. Für Rode, dessen Stern übrigens schon damals im Sinken begriffen war, schrieb Beethoven, vermutlich über Anregung des Erzherzogs Rudolph, die Violinsonate Op. 96, die zuerst vom Erzherzog mit Rode gespielt wurde. Die erste Aufführung beim Erzherzog selbst war am Dienstag, 29. Dezember 1812, worüber ein Bericht in Glöggl's Zeitung vorliegt („Musikalische Zeitung“ Linz 1813. Bericht vom 4. Jänner. Vgl. Th.-R. III, S. 355f.). Dem Erzherzog wurde die Anerkennung zuteil, daß er sich dem Geist der Sonate anzupassen verstand im Gegensatz zu Rode. Dieser konnte ja auch nicht innerhalb kurzer Zeit als Fremder sich in Beethoven so einleben, daß man großes Verständnis erwarten dürfte. Rode blieb nicht lange in Wien, scheint mit Graz und den Grazern Musikern in Verbindung gestanden zu haben. Denn Beethoven beginnt einen Brief an Varena in Graz aus der ersten Zeit von 1813 folgendermaßen: „Rode hatte nicht in allem Recht, was er von mir sagte...“. Varena, der Grazer Gubernialrat, muß also doch wohl mit Rode bekannt geworden sein und mit ihm über Beet-



hoven gesprochen haben. — Die Sonate Op. 96 wurde übrigens nicht dem Geiger gewidmet, sondern dem Erzherzog. Noch beim Erzherzog wurde sie nochmals gespielt. Dann trat sie bescheiden in den Kreis der Hausmusik zurück, bis in neuester Zeit die öffentlichen Vorführungen z. B. durch Walter und Rosé zu den Leckerbissen eines musikverständigen Publikums gezählt werden. 1817 brachte Cyprian Potter einen Brief von Rode an Beethoven mit (Th.-R. IV, S. 55).

**Röckel**, Josef August (geb. 1783 zu Neuburg vorm Walde in der Oberpfalz, gest. 1870 zu Köthen), Sänger, dessen Name dadurch unsterblich geworden ist, daß er mit Beethovens „Fidelio“ eng verkettet ist. Der Zusammenhang ist merkwürdig genug, um hier erzählt zu werden. Röckel hatte seine Studien in München an der Universität gemacht und war eine Zeitlang Privatsekretär beim bayrischen Geschäftsträger in Salzburg gewesen. Durch die Annäherung der Franzosen nach dem Falle von Ulm wurde seine Stellung unsicher. Eben damals hatte Baron Braun, der Theaterdirektor aus Wien, einen Agenten nach Salzburg geschickt, um für Demmers Stelle einen jungen frischen Tenor zu suchen. Röckel, ungewöhnlich stimmbegabt, wurde als passender Nachfolger Demmers bezeichnet, durch eine List zum Singen gebracht und für Wien gewonnen. Im Herbst 1805 gab er seine Beamtenlaufbahn in Bayern auf, um den Ruf ans Theater an der Wien als erster Tenor anzunehmen. Bei der Wiederaufnahme des „Fidelio“ wurde ihm der Tenor Florestan zugewiesen. Röckel schrieb darüber am 26. Februar 1861 an A. W. Thayer einen langen Brief, der noch durch mündliche Mitteilungen in Bath ergänzt wurde (im April 1861, dazu Th.-R. II, S. 491ff.). Durch Seb. Meyer, den Schwager Mozarts und damals im Dezember 1805 Regisseur der Oper an der Wien, wurde Röckel zu einer Abendgesellschaft beim Fürsten Lichnowski eingeladen. Es war jener Musikabend, bei welchem über die Kürzung des „Fidelio“ beraten wurde, dessen erste Aufführung kurz vorher gänzlich erfolglos geblieben war (vgl. den Artikel: Fidelio). Röckel schrieb (zwar englisch, doch wurde der Brief bei Thayer sogleich in der ersten Auflage des „Beethoven“ ins Deutsche übertragen): „Da die ganze Oper durchgenommen werden sollte, so gingen wir gleich ans Werk. Fürstin Lichnowski spielte auf dem Flügel die große Partitur der Oper, und Clement, der in einer Ecke des Zimmers saß, begleitete mit seiner Violine die ganze Oper auswendig . . .“ Röckel, der wohl noch gar nicht wußte, daß Clement als Orchesterleiter im Theater an der Wien die ganze Oper im Gedächtnis haben mußte, war höchlich über diese Leistung erstaunt. Von Beethoven berichtet er, daß es trotz der mildernden Vermittlung der Fürstin zu Zornesausbrüchen

kam, da der Meister zunächst keine Note seiner Oper preisgeben wollte. Als aber nach den vereinten Bemühungen der Fürstin, die von Beethoven sehr verehrt wurde, und der zahlreichen anwesenden Musiker aus Beethovens Kreise die „Aufopferung von drei Nummern angenommen war“ . . ., „da war niemand glücklicher und fröhlicher“ als Beethoven bei dem verspätet aufgetragenen fürstlichen Souper. Man hatte von 7 Uhr abends bis 1 Uhr geprobt und beraten. Röckel hatte aus der Partitur mitgesungen. — Mit einiger novellistischer Verbrämung ist dieser lang gedehnte Musikabend auch erzählt nach Röckels Mitteilung durch Rud. Bunge in „Gartenlaube“ 1868 S. 601. In dieser Form sind die Röckelschen Erinnerungen mehrmals nachgedruckt worden. Auf Röckels Erinnerungen geht auch das zurück, was Ries in den „Notizen (S. 103f.) mitteilt, und desgleichen Schindlers Angaben über die zweite Bearbeitung des „Fidelio“ (I, S. 120ff.). Auch die Erzählung, daß Beethoven sich in jener Zeit unbedingt vom Bedienten verleugnen lassen wollte, um ungestört zu bleiben, geht auf Röckel zurück, der, so sagt er, der einzige war, dem Zutritt gewährt wurde. Fürst Lichnowski und dessen wahrhaft edle Gemahlin wollten den Meister zu einer Spazierfahrt einladen. Der Wagen stand unten. Nur Röckel konnte Beethoven bewegen, die Fahrt mitzumachen. „Aber noch als er in den Wagen trat, bemerkte Röckel, daß sein Gesicht einen düsteren Ausdruck hatte — —.“ Zwei Briefe Beethovens an Röckel sind bekannt und in die Briefsammlungen übergegangen. In dem einen der Briefe ist von einer englischen Grammatik die Rede, die Beethoven dem Sänger schenkte, im anderen wird die Milder erwähnt.

**Römischer Kaiser.** Vornehmer Gasthof mit einem geräumigen Saal für Musikaufführungen und Bälle. Das Gebäude als solches auf der Freieung zu Beginn der Renngasse steht noch heute, doch dient es längst anderen Zwecken. Der „Römische Kaiser“ trat schon ungefähr 1812 in Wettbewerb mit dem namhaften, im damaligen Wien allbekannten Jahnschen Speisehaus und den Unterhaltungsorten in der Himmelpfortgasse und im Augarten. Eppinger war Leiter des „Römischen Kaisers“, den auch Beethoven nicht selten besuchte. Das Schuppanzigh-Quartett war dort zu hören. 1816 oder 1817 dürfte Beethoven vorübergehend dort gewohnt haben. Er nahm dort eine Zeitlang sein Mittagessen ein. Von Konzerten beim „Römischen Kaiser“ während der Kongreßzeit weiß auch Bertuchs Tagebuch zu berichten. (Vgl. die Abschnitte: Augarten, Eppinger, Gasthäuser, Hirsch, Jahn, Schuppanzigh, Weißenbach.)

**Rollett,** Hermann (geb. Baden bei Wien, 20. August 1819, gest. ebendort 1905). War als Kind noch Zeitgenosse Beethovens, den er noch

in Baden gesehen und über den er wertvolle Nachrichten gesammelt und veröffentlicht hat. Hermann war ein Sohn des weitbekannten Arztes Anton Rollett. Er neigte früh zur Dichtkunst und hatte Sinn für Musik und bildende Künste. Namentlich pflegte er die Gemmenkunde. Alles Geschichtliche, besonders wenn es auf seine Vaterstadt Bezug hatte, fesselte ihn und veranlaßte ihn, auf den angedeuteten Gebieten zu sammeln. Nach mannigfachen Schicksalen vor, während und nach der Revolution von 1848 lebte er verhältnismäßig ruhig in Baden. — In seinen Aufschreibungen und Briefwechseln hielt er in seiner sauberen klaren Schrift peinliche Ordnung. Um ihn über Beethoven zu befragen, besuchte ich ihn um 1880 mehrere Male, und durch ihn lernte ich manche Badener Beethoveniana kennen. Schon 1870 hatte er eine gehaltvolle Studie über „Beethoven in Baden“ veröffentlicht, die später in neuer Auflage erweitert und verbessert erschien (siehe den Abschnitt: Baden). Der Vater hatte mit dem Sammeln längst begonnen gehabt, als auch Hermann anfang, die naturwissenschaftlichen und auch auf Kunst bezüglichen Sammlungen des Vaters zu vermehren. Auch Münzen und Bilder befanden sich in der Sammlung. Beethovensche Musik wurde von Rolletts Mutter gepflegt. Auch mit Beethovens nahen Bekannten, mit Streichers, kam der Knabe Rollett noch in Berührung. Die weiteren Lebensschickungen bis ins Jahr 1856 sind zwar in Hermann Rolletts „Mein Lebensabriß“ (herausgegeben 1908 von Paul Tausig, Baden bei Wien, Joh. Wladarz, 8<sup>o</sup>) in anziehender Weise erzählt, können uns aber für die Zwecke des vorliegenden Handbuchs nicht weiter festhalten. Rollett hat als Knabe den Meister bei einem Spaziergang ins Helenental gesehen. Seine Mutter machte ihn auf ihn aufmerksam, in ehrerbietiger Weise grüßend.

**Romberg**, Andreas und Bernhard, Vetter. Beide aus der Münsterschen Musikerfamilie stammend, über die Neefe berichtete in Spaziers „Berliner Musikzeitung“ vom Oktober 1793. — Andreas (geb. Vechta bei Münster 1767, gest. Gotha 1821). Frühreifer Künstler, der schon als Knabe mit seinem nur um wenig jüngeren Vetter Bernhard auf Konzertreisen bis Paris großen Beifall fand, Andreas als Geiger, Bernhard als Cellist. Bernhard (geb. 1767 zu Dinklage im Oldenburgischen, gest. 1841 in Hamburg). Beide Romberg waren von 1790—1793 im Bonner Hoforchester beschäftigt, wo sie also mit dem jungen Bratschisten Beethoven zugleich ihre Instrumente strichen. Mit Beethoven werden sie auch als Besucher des „Zehrgartens“ der Witwe Koch genannt. 1791 machten sie die Musikerfahrt zum Ordensfest in Mergentheim mit. Es ist selbstverständlich, daß sie mit dem ganzen Bonner Musikerkreis bekannt waren. 1792 ging Beethoven nach Wien. Wenige

Jahre danach, Ende 1796 oder wohl Anfang 1797, konzertierte Romberg in Wien, wovon Lenz v. Breuning an Wegeler berichtet („Notizen“, Nachträge S. 20). Nach dem Wiener Aufenthalt folgten weitere Konzertreisen. Aufenthalte in Hamburg, Paris. Andreas Romberg wurde 1815 Hofkapellmeister in Gotha. Bernhard war seit 1805 Cellosolist in Berlin, dann 1815—1819 Hofkapellmeister ebendort. 1822 taucht er wieder in Wien als Konzertspieler auf. Beethoven entschuldigt sich am 12. Februar 1822 bei ihm, daß er nicht in sein Konzert kommen könne. 1825 erfährt man in Beethovenkreisen wieder von Bernhard Romberg. Dieser war, wie Galitzin meldete, damals im April jenes Jahres in St. Petersburg (Th.-R. V, S. 564). — Eine kleine Ölfarbenskizze mit dem Bildnis Bernhard Rombergs aus dem Jahre 1812 gehört der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Es ist ein Blondkopf mit Backenbart. Die weiße Halsbinde reicht nahe bis ans Kinn. Die Beschriftung meldet „gemalt von einem Mitgliede der Akademie in Petersburg anno 1812“. Bernhard Romberg ist von Oeri gemalt und danach von Montmorillon auf Stein gezeichnet. (Dieses Blatt war 1920 in der Wiener Beethovenausstellung zu sehen. Dort befand sich auch ein Bildnis von Andreas Romberg.)

**Rossini**, Giachino Antonio (geb. 1792 zu Pesaro in den Marken, gest. auf seinem Gut bei Paris 1868), der weltberühmte Opernkompunist, über dessen bevorzugte Begabung und dessen Lebensfrische alle Nachschlagebücher Auskunft geben. In Beethovens Kreise reicht er dadurch herein, daß er auf seiner Reise aus Neapel gegen Ende 1821 nach Wien kam mit Barbajas Truppe und dort ungeheure Erfolge mit seinen Opern erzielte. Der Wiener Boden war für die so oft heitere und leichte Erfindung Rossinis sehr aufnahmefähig. Es gab in Wien einen förmlichen Rossinitaumel. Beethoven, wiewohl der italienischen Oper keineswegs abhold, er wollte ja sogar selbst eine solche schreiben, wurde durch jenen Rausch der Begeisterung für Rossini begreiflicherweise etwas in der augenblicklichen Schätzung benachteiligt, da Rossinis meist heitere glänzende Musik leichter faßlich ist als die ungleich gehaltvollere Mache Beethovens. Diese war weltberühmt, schon damals, und es ist naturgemäß, daß Rossini bei seiner Anwesenheit in Wien Gelegenheit suchte, dem älteren Meister seinen Besuch abzustatten. Noch dazu war er bedeutend, um etwa zweiundzwanzig Jahre, jünger als Beethoven. Er versuchte zunächst durch Artaria an den schwer zugänglichen Meister heranzukommen, wie es scheint zweimal vergebens. Der alte Salieri munterte den jungen Rossini nicht gerade auf, den grämlichen Beethoven zu besuchen. Doch gelang es, den Meister in dessen Wohnung auf der Leimgrube aufzufinden. Carpani geleitete

den Italiener zu Beethoven, der taub, wie er es damals schon war, zunächst die Eintretenden nicht bemerkte. Die Unterhaltung mit Rossini konnte unter den erschwerenden Umständen mit dem jedenfalls fremdsprachigen Verkehr und den Gesprächsheften nicht sehr anziehend für Beethoven und Rossini gewesen sein. Sie soll auch nicht allzu lange gedauert haben. Beethoven gab dem Italiener den Rat, im Stil des „Barbiere“ weiter zu schaffen und von ernsten Werken abzustehen. Leider ist Schindler über den Besuch Rossinis schlecht unterrichtet, da er der Meinung Ausdruck gibt (II, S. 178f.): „Von Ablehnung eines dem Meister zugedachten Besuches ist nur eine anmerkwürdige. Zweimal hatte Rossini in Begleitung des Kunsthändlers Artaria versucht, bei Beethoven Eintritt zu erlangen, nachdem Artaria bereits zweimal anfragen ließ, ob er mit dem Maestro kommen dürfe, allein Beethoven hat sich stets entschuldigend lassen.“ — Schindler hat sicher nur die Einleitung zum wirklich erfolgten Besuch erfahren und beim übrigen seine Einbildungskraft mehr angestrengt, als gut war. Denn es ist durch mehrere zuverlässige Angaben erwiesen, daß Rossini tatsächlich bei Beethoven gewesen ist. Beethoven selbst war wohl nicht so entzückt von dem Besuch, daß er viel davon zu reden wünschte. Das benutzte Gesprächsheft ist nicht erhalten, aber man hat die guten Äußerungen Rossinis selbst zur Verfügung, die er über den Besuch einem Michotte, einem Hanslick gegenüber gemacht hat. Bei Th.-R. IV, S. 292 sind diese Stimmen über den Besuch benutzt, dergleichen bei Fr. Kerst einmal feuilletonisch in der „Rheinisch-Westfälischen Zeitung“ vom 8. Juli 1913 und in den „Erinnerungen“ Bd. I. (Eine ausgebreitete allvölkische Literatur befaßt sich mit Rossini. Die Hauptquellen sind in Riemanns „Musiklexikon“ zusammengestellt und werden an dieser Stelle nicht alle genannt. — Über Rossinis Erfolge in Wien vgl. Azevedos „Rossinibiographie“, Wilders „Beethovenbiographie“, Hormayrs „Archiv für Geographie, Statistik usw.“ vom 29. März 1822, „Einige Nachrichten über den Lieblingskomponisten des jetzigen Europas . . .“, Schindler II, S. 49, 57, 59, 174, 178f., Rochlitz, „Für ruhige Stunden“ S. 14, 27ff., Hanslick, „Aus dem Konzertsaal“ [1870] und die Notizen über desselben Vortrag im Verein der Literaturfreunde zu Wien, Januar 1888, auch Kalischer in der „Neuen Berliner Musikzeitung“, Januar und Februar 1892, Abendblatt der „Münchener Allgem. Zeitung“ vom 18. April 1895 [nach der „Vossischen Zeitung“], R. Schumann in den gesammelten Schriften I, S. 212, „Rossinis Besuch bei Beethoven: Der Schmetterling flog dem Adler in den Weg, dieser wich aber aus, um ihn nicht zu zerdrücken mit dem Flügelschlag.“ — Die kleine „Beethovenbiographie“ von Schlosser [1828] erzählt, daß Beethoven mit

Vorliebe gegen italienische Sänger geeifert habe. Noch dem Engländer Stumpff gegenüber äußerte sich Beethoven sehr abfällig über Rossini [siehe bei: Stumpff]. Diese Abneigung dürfte in den Jahren des Rossinitaumels in Wien entstanden sein. Zur Begegnung der beiden Größen vgl. besonders Michotte, „Souvenirs personnels“ [1906] und „Beethoven-jahrbuch“ II, S. 334ff., Edgar Istel, „Rossiniana“ [in der Zeitschrift „Die Musik“ vom 6. März 1912].)

Sehr beachtenswert ist es, daß Rossini an dem elenden Zustand der Wohnung Beethovens Anstand nahm. Es war die unpassende Unterkunft im Obermayerschen Hause (siehe bei: Obermayer und: Wohnungen). Überdies ist eine Eintragung von der Hand des Bruders Johann ins Gesprächsheft durch Thayer schon längst benutzt worden, in welcher von Rossinis Absicht, Beethoven zu besuchen, die Rede ist. Johann schreibt hin: „Rossini ist mir eben begegnet und hat mich sehr freundlich begrüßt. Er wünscht sehr, Dich zu sprechen. Wenn er gewußt hätte, daß Du da wärest, so wäre er gleich hiehergekommen.“ (Thayer, „Ein kritischer Beitrag zur Beethovenliteratur“ [1877] S. 24.) Ob es gerade Johanns Hand war, die schrieb, ist nicht vollkommen sicher, aber für unsere Frage gilt es gleich, wer es war. Auf keinen Fall kann man heute noch daran zweifeln, daß Rossini tatsächlich bei Beethoven persönlich vorgesprochen hat. — Eine Sammlung für Beethoven, die durch Rossini veranlaßt wurde, fand geringe Begeisterung.

**Rovantini**, Franz Georg (geb. 1757 zu Bonn, gest. 9. September 1781 ebendort), Musiker, seit 1776 als Violinspieler in Bonn nachweisbar. Die Angaben in der Fischerschen Handschrift über seine Verwandten in Bonn, Ehrenbreitstein, sind zwar wichtige Anhaltspunkte, erwiesen sich aber nach den Kirchenbüchern zum Teil als Verwechslungen (Th.-R. I, S. 449f.). Als sicher ist zu betrachten, daß Franz Georg Rovantini ein Sohn des Regimentsdoktors Anselm Rovantini war, dessen Frau eine nahe Verwandte der Künstlermutter war, daß also auch Franz Rovantini in den weiteren Kreis der Familie Beethoven gehörte. Er wohnte zur Zeit seines frühzeitigen Ablebens im Fischerschen Hause zugleich mit Beethovens. Cäcilia Fischer erinnerte sich, daß Rovantini auf der Geige und Beethoven mit ihm auf dem Klavier spielte. Der kleine Ludwig erhielt bei Rovantini kurzdauernd Unterricht im Geigenspiel. — In der Fischerschen Handschrift heißt es bei den Mitteilungen über die Kinder des Doktors Anselm Rovantini: „Eine Tochter, Anna Maria Magdalena Rovantini, war in Holland in Rotterdam, bei einer reichen Dame, die Witwe war und ein Töchterchen hatte, Gouvernante.“ Vielleicht hat diese den Anstoß dazu ge-

geben, daß der junge Beethoven auf eine Reise nach Rotterdam mitgenommen wurde (siehe bei: Reisen).

Auf einem ganz kleinen Blatt von Beethovens Hand steht Rovantini im Zusammenhang mit „Würzburg, Krefeld oder bei Coutin Klavier und Orgelbauer“ (Frimmel, „Beethoven“, 6. Aufl., S. 85). „Krefeld“ bedeutet vielleicht den Doktor Crevelt in Bonn, der in Beethovens Stammbuch von 1792 vorkommt (siehe: Crevelt). —

1808 erkundigte sich Frau Jeanette Rovantini bei Beethoven nach ihren Verwandten (vgl. Leo Liepmannssohns „Autographenkatalog“ Nr. 174 von 1910, bei Autograph 160). —

Die wertvollen Forschungen, die A. W. Thayer und H. Deiters schon längst geboten haben, sind in neuester Zeit ergänzt, ja zum Teil berichtigt worden durch die Mitteilungen des Pfarrers J. J. Wagner in Ehrenbreitstein in der „Kölnischen Volkszeitung“ und „Koblenzer Zeitung“ (1. März 1918, 8. Dezember desselben Jahres und 1922). Dazu auch A. Einstein in „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ Heft IV, überdies Ad. Sandberger, „Beethovenaufsätze“ S. 101. Siehe auch bei: Stammbaum, Unterricht.

**Rubert** (siehe bei: Ruppert).

**Rudolph**, österreichischer Erzherzog (geb. Florenz 8. Januar 1788, gest. Baden bei Wien 24. Juli 1832). Die vollständigen Taufnamen sind: Rudolph, Johann, Josef, Rainer. Als Sohn des Großherzogs von Toskana, des späteren Kaisers Leopold II. und Maria Ludovicas war er Erzherzog von Österreich, königl. Prinz von Ungarn und Böhmen, woran sich noch viele andere Titel anreihen. Als er 1790 nach Wien gekommen war und zumeist dort verblieb, erhielt er spätestens 1803 eine eigene Hofkammer, deren Obersthofmeister zur Zeit Beethovens Graf Ferdinand von Laurencin d'Armont war. Als Kammerherren werden 1814 verzeichnet die Grafen Ferdinand und Franz von Troyer und Jos. Freiherr v. Schweiger. Rudolphs Erzieher und Bibliothekar war Jos. Edl. v. Baumeister, die alle in der vorderen Schenkenstraße 53 wohnten.

Die Baronin Du Montet berichtet in ihren Memoiren (neue Ausgabe von E. Klarwill), daß der junge Erzherzog gelegentlich recht froher Laune war. Andererseits weiß man, daß ihm das Erbübel der Epilepsie nicht erspart geblieben ist. 1815 schreibt der Erzherzog an Lobkowitz von rheumatischen Schmerzen, die eine Zeitlang dem Klavierspiel hinderlich waren (Th.-R. III, S. 492).

Der junge Erzherzog war unzweifelhaft sehr musikbegabt. Anton Tayber wurde ihm als Lehrer beigegeben, doch war es gewiß die wahre Begabung, die ihn veranlaßte, noch als Jüngling sich von Tayber

loszumachen und Beethoven zum Lehrer zu wählen. Unsern Meister hat er sicher schon im musikliebenden Hause des Fürsten Lobkowitz kennen gelernt, wo er bald als guter Klavierspieler bekannt war, und wo Beethoven jedenfalls schon bald nach seiner Ankunft in Wien verkehrte. Musikliebe war erblich im österreichischen Kaiserhause. Guido Adler hat vieles darüber veröffentlicht. Für uns ist die Musikpflege des Erzherzogs Rudolph und seine frühe Begeisterung für Beethovens ungeheure Begabung von Wichtigkeit. Schindler behauptet, daß Beethoven schon das Tripelkonzert für den jungen Erzherzog berechnet und geschrieben habe. Es wurde aber schließlich dem Fürsten Lobkowitz zugeeignet. Das war 1803 auf 1804 und 1807. 1803 wurde es geschrieben, 1807 kam es an die Öffentlichkeit. Wer sich die Mühe nimmt, die Widmungen der Beethovenschen Werke zusammenzustellen, muß bemerken, daß niemandem anderen so viele Arbeiten gewidmet sind, wie dem Erzherzog, und zwar hochbedeutende, nach Musikinhalt und Klaviertechnik schwerwiegende Kompositionen. Wir erinnern uns an das Klavierkonzert in G (Op. 58), an das in Es-Dur (Op. 73), an die Lebewohlsonate (Op. 81 a), an den Klavierauszug aus der Oper „Fidelio“ (Op. 72 b), an die schwierige Violin-Klaviersonate in G-Dur (Op. 96), an das große Klaviertrio in B (Op. 97), an die umfangreiche, schwierige Klaviersonate Op. 106, an die ganze Missa solennis (Op. 123), an die Bearbeitung der Riesenfuge für Streichquartett als Klavierstück (Op. 134 nach Op. 133), und gestreift seien auch noch der Kanon „Alles Gute“ und das Lied „Gedenke mein“, von dem Czerny meinte, es sei dem Erzherzog zugedacht gewesen (Nottebohm, „Themat. Verzeichnis“ S. 186, erst 1844 herausgegeben). Die Widmung der Klaviersonate Op. 111 ist nicht von Beethoven angeordnet.

Als Beethoven zum Lehrer des Erzherzogs auserkoren wurde, handelte es sich wohl sogleich auch um Musiktheorie und nicht allein um die Ausbildung im Klavierspiel. Durch Nottebohm ist man darüber aufgeklärt worden, daß Beethoven für diesen Unterricht sich nach guten alten Lehrbüchern vorbereitete, was ihn gewiß förderte im Sinne des „Docendo discimus“. Schon in der Zeit zwischen 1804 und 1808 wußte man in Baden von einem Unterricht des Erzherzogs bei Beethoven, wiewohl nur vom Klavierunterricht gesprochen wird, und zwar aus Anlaß der „Reunions“ im Hotel zur Stadt Wien. Nach Angabe der Frau von Hauer erschien dort „S. K. H. Erzherzog Rudolph in Begleitung des berühmten Tonsetzers und zugleich seines Claviermeisters Ludwig van Beethoven“ (siehe bei: Hauer). Sicher ist der junge Erzherzog um die angegebene Zeit schon oft nach Baden gekommen, so daß man die Reihe seiner Aufenthalte in der Bäderstadt, die



von Paul Tausig in dem Buch „Berühmte Besucher Badens“ gegeben ist, jedenfalls verlängern muß, und zwar in frühere Jahre. Tausig nennt nur die Jahre 1812, 1813, 1816, 1819, 1828, 1831, denen auch sonst noch manches beizufügen ist. Indes ist bei Tausig benutzt, was sich aus Köchels Veröffentlichung der Briefe Beethovens an den Erzherzog entnehmen ließ. 1810 war der Erzherzog in Baden (vgl. den „Autographenkatalog“ Leo Liepmannssohn Nr. 208 von 1924, Nr. 574).

Als Beethoven im Herbst 1808 den vielbesprochenen Ruf nach Kassel als Kapellmeister erhielt (siehe: Berufung), war es nicht zuletzt Erzherzog Rudolph, der großmütig für den Meister im Verein mit Lobkowitz und Kinsky ein Jahresgehalt auswarf, um den berühmten Meister in Österreich zurückzuhalten. Rudolph kam auch den übernommenen Verpflichtungen nach, als Kinsky verunglückte, und als nach dem Ableben des Fürsten Lobkowitz die Zahlungen von den Erben dieser beiden Fürsten eine Zeitlang gar nicht und dann nur unvollkommen geleistet wurden (siehe bei: Kinsky und: Lobkowitz).

Die Ernennung des Erzherzogs, der nach einer Schwankung im Jahre 1811 nun doch dem geistlichen Beruf, für den er bestimmt war, treu blieb, zum Erzbischof von Olmütz 1819 veranlaßte Beethoven, die große Festmesse zu schreiben, die Missa solemnis, die für das Hochamt der Einsetzung bestimmt war, aber so spät fertig wurde, daß die angedeutete Feier und viele andere Feierlichkeiten vorübergehen mußten ohne Beethovens Musik. Im Abschnitt: Missa solemnis ist weiteres mitgeteilt (über die Schwankung im Beruf von 1811 vgl. Th.-R. III, S. 283).

Erzherzog Rudolph war jahrelang „Protector“ der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, die er dann testamentarisch mit einer reichhaltigen Sammlung von musikalischen Werken bedachte. Im letzten Willen lautet das Vermächtnis des § 22: „Dem Wiener Musikverein, dessen Protector ich bin, meine sämtlichen musikalischen Sammlungen, wozu auch die musikalische Bibliothek gehört, wie sie in dem Musikalienzimmer zu Kremsier aufgestellt ist.“ (Kremsier ist die erzbischöfliche Sommerresidenz.) — Die hinterlassenen eigenen Arbeiten des Erzherzogs werden in Kremsier aufbewahrt.

Beethoven anerkannte den Erzherzog vollgültig als seinen Schüler, eine Ehre, die sonst von ihm nur Ferd. Ries erwiesen wurde, obwohl eigentlich Karl Czerny fast dasselbe Anrecht gehabt hätte und noch viele andere die Unterweisungen Beethovens, wenn auch vorübergehend, genossen haben. Ein Beethoventhema wurde dem Erzherzog 1819 zum Variieren übergeben und von diesem mit Eifer und Geschick bearbeitet. (Die Variationen des Erzherzogs wurden alsbald gestochen,

und in der „Wiener Zeitung“ vom 19. Jänner 1820 kündigte S. A. Steiner & Cie. an: „Das 7. Heft des Museums für Claviermusik enthaltend: Aufgabe von Ludwig van Beethoven, gedichtet, für das Pianoforte 40 mahl verändert und ihrem Verfasser gewidmet von seinem Schüler.“ Über diesen Schüler wird nur die Andeutung gemacht, daß es eine „Person von hohem Range“ war. (Erwähnt sei auch, daß der Kanon für den Erzherzog, den Beethoven 1820 geschrieben hat, faksimiliert ist in der „Zeitschrift für Bücherfreunde“ [herausgegeben von C. Schüddelkopf und G. Wilkowski] Jahr 1916, Heft 1 zu Hirschbergs Aufsatz „Von Dichtern, die in schwachen Stunden komponierten und umgekehrt“.) Der Meister dürfte zwar nicht unerbittlich streng gewesen sein, doch hielt er sich nachweislich von Schmeicheleien und Katzenbuckeleien fern. Jedenfalls trug er dem geradewegs freundschaftlichen Entgegenkommen des Schülers aus dem Kaiserhause Rechnung. Sein Verhalten gegen den jungen Erzherzog mag zwischen der Ergebung, die Dr. Weißenbach 1814 berichtete, „Immer spricht Beethoven diesen Namen [nämlich des Erzherzogs] mit kindlicher Verehrung wie kein anderer aus“, und der abfälligen Beurteilung, die z. B. in einer Tagebucheintragung des Fräuleins Fanny del Rio gelegen haben. Das Fräulein will von Beethoven gehört haben, daß er einmal den Erzherzog auf die Finger klopfte. An die sonst vorgeschriebene Hofetikette konnte er sich keineswegs gewöhnen, und der Erzherzog mußte Nachsicht üben. Dies mag namentlich dem Herrn Regierungsrat Baumeister oft recht peinlich geworden sein, der doch gewiß genug katzenbuckelte und sicher seine Anrede „Kaiserliche Hoheit“ schon „in einer Silbe aussprechen“ konnte, wie man heute nach Roda-Rodas „Feldherrnhügel“ sagen würde.

Der Erzherzog ließ den Meister jederzeit vor, wenn er kam, und hat in seiner aufrichtigen Bewunderung des überlegenen Genies oft überaus fördernd eingewirkt. Hie und da scheinen besondere Gaben an Beethoven gelangt zu sein (Kastner Nr. 473). Jedoch ist eine besondere Bezahlung für die Lektionen nicht nachweisbar, und es scheint, daß der Erzherzog die Leistung des Unterrichts als Gegengabe für den ausgesetzten Gehalt betrachtete. Aber gelegentlich besuchte er eine Beethovensche Akademie. Von dem Konzert am 22. Dezember 1808 berichtet „Der Sammler, ein Unterhaltungsblatt“ sogleich im ersten Jahrgang S. 8 nicht nur über die Akademie selbst mit der Pastoralsymphonie und zwei Sätzen aus der C-Messe. Er fügt auch hinzu: „Der Erzherzog Rudolph beehrten dieses Concert mit Ihrer Gegenwart.“ Zur Zeit des Wiener Kongresses war der Erzherzog bemüht, seinen Meister zu fördern. War doch bei ihm in der Hofburg die Zusammenkunft Beet-

hovens mit der Kaiserin Alexiewna von Rußland durch den Erzherzog vermittelt worden. Bei der „Aufführung des Glorreichen Augenblicks“ dürfte er nicht zugehört haben. Beethoven schrieb kurz danach: „Ich bedauere nur, daß sie nicht an der Musik Antheil nehmen konnten — Ich habe die Ehre, Ihnen hier die Partitur der Kantate zu übermachen.“ Später war die Probe oder deren mehrere für Symphonie 7 und 8 beim Erzherzog (Th.-R. III, S. 375ff.). Das Unterrichtgeben war dem Meister wie sonst auch beim Erzherzog oft recht lästig, wie das in gelegentlichen Äußerungen zum Ausdruck kam.

Hervorheben wollen wir noch den freundschaftlichen, stets höflichen Ton, in welchem der hochgestellte Schüler an den Meister schrieb. Es sind einige Briefe des Erzherzogs an Beethoven erhalten, von denen der vom 7. Juni 1813 schon bei Schindler (I, S. 186) gedruckt ist. Schade, daß Beethoven die jedenfalls vielen Briefe des Erzherzogs nicht ebenso gesammelt hat, wie der Schüler die Meisterbriefe aufbewahren und ordnen ließ.

Eine lange Reihe von Briefen Beethovens an den Erzherzog ist schon bei L. Köchel mitgeteilt („83 neu aufgefundene Originalbriefe Ludw. v. Beethovens an den Erzherzog Rudolph —“, Wien 1865). Einige kamen später hinzu, z. B. auch der, den ich 1909 in der Zeitschrift „Der Merker“, Jahr I, Heft 5, und in „Beethovenforschung“, Heft 6, mitgeteilt habe. Vieles in den Briefausgaben von Kalischer, Prelinger, Kastner und anderen sowie verstreut in Th.-R. Beethovens Briefe an den Erzherzog sind nicht immer so aufrichtig wahr gehalten, als man es sonst in seinen Briefen zu finden gewohnt ist.

An Bildnissen des Erzherzogs ist manches erhalten geblieben. In der erzbischöflichen Residenz zu Olmütz sah ich ein lebensgroßes Bildnis des Erzbischof-Kardinals (Meister war mir damals nicht erkennbar). — Ein weiteres im Besitz der „Gesellschaft der Musikfreunde“ zu Wien. — 1892 waren mehrere Bildnisse und Medaillen in der internationalen Ausstellung für Musik und Theaterwesen im Wiener Prater zu sehen und im Katalog verzeichnet. N. Schiavoni hat den Erzherzog gemalt. In der Wiener Miniaturenausstellung von 1909 sah man die Miniatur von Antonio Pirawolly, die dann in Leischings Miniaturenwerk abgebildet ist (S. 104, Text S. 190). Das Rudolphbildnis im Museum der Stadt Wien war 1920 in die Beethovenausstellung eingereiht. Nach einem Bildnis von Lampi ist M. Benedettis Stich hergestellt, womit nur Andeutungen gemacht sein sollen.

An der einflußreichen Person des Erzherzogs Rudolph kann keine Lebensgeschichte des Meisters achtlos vorübergehen. Daher wäre eine Unzahl von großen und kleinen Biographien anzuführen, die nun frei-

lich in der „Bibliographia Beethoveniana“ aufzusuchen sind. Auch die Badener und Olmützer Ortsliteratur nimmt auf den Erzherzog Bezug. — Vgl. auch „Die Musik“ 1904 (IV, Heft 21) und 1923 (Maiheft S. 44). Schindler, der ja hie und da ebenfalls zum Erzherzog kommen mußte, war über alle Beziehungen zwischen diesem und Beethoven wohl unterrichtet und deutet auch an, daß die Zurückweisung des Messeplans von 1822 vom Erzherzog nicht gut aufgenommen wurde (Schindler I, S. 186; II, S. 33, 89, 185 — siehe auch bei: Dietrichstein, Shnyder und Nägeli).

**Ruinen von Athen**, das ist die Musik zu den Stücken, die Beethoven im Jahre 1811 für das deutsche Theater in Pest geschrieben hat, und die am 9. Februar 1812 erstmalig dort aufgeführt wurden. Im Sommer 1811 reiste der Meister bekanntlich nach Teplitz zur Kur. Gerade vor der Abreise, als Beethoven den Wagen besteigen wollte, erhielt er aus Pest den Auftrag, für die bevorstehende Eröffnung des deutschen Theaters etwas zu komponieren. Man hatte H. v. Collin 1810 um einen Text aus der Geschichte Ungarns angegangen, doch lehnte dieser Dichter ab, da es galt, eine Hetzarbeit zu liefern, die am 4. Oktober 1811 fertig und bühnenreif einstudiert sein sollte. Dann wandte man sich an Kotzebue, dessen leichtes Handgelenk bekannt war. Dieser lieferte rasch „Ungarns erster Wohlthäter“, „Belas Flucht“ und das Nachspiel „Die Ruinen von Athen“. Rechtzeitig erinnerte man sich daran, daß erst kurze Zeit verstrichen war, seitdem Kaiser Franz schon zweimal hatte aus Wien flüchten müssen. Die „Flucht“ wurde also weggelassen. Man schob an ihrer Stelle ein: „Die Erhebung von Pesth zur königlichen Freistadt.“ Da Beethoven über den Antrag aus Pest an Breitkopf & Härtel schreibt, es sei ein Paket gewesen, das er unmittelbar vor seiner Abfahrt nach Teplitz erhalten habe, läßt sich annehmen, daß ihm damals, noch im Juni, schon die Texte zum patriotischen Vorspiel und zu den „Ruinen von Athen“ zur Verfügung gestellt wurden. Er vollendete die ganze Musik in Teplitz bis spätestens 13. September. Das erste Stück war „König Stefan“ mit einer nicht eben bedeutenden Ouvertüre, einigen Chören, zwei Märschen, nämlich dem Siegesmarsch und einem geistlichen Marsch, ferner mehreren Melodramen, einem Schlußchor und Prestofinale. Weder die Texte, noch die Beethovensche Musik dazu gehören zu den Meisterwerken jener Zeit. Kotzebues Dichtung wird sogar „ein Meisterstück an Unsinn und Geschmacklosigkeit“ genannt (noch 1860 in den „Recensionen für Theater und Musik“ S. 108ff., Artikel ohne Namen), und Ries hielt sogar die Ouvertüre zu den „Ruinen von Athen“, die doch nicht ganz ohne Reiz ist, für unwürdig des Meisters („Notizen“ S. 125). Der

„König Stefan oder Ungarns erster Wohltäter“ (Siehe Goedecke, „Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung“ 2. Aufl. von Edm. Goetze V, S. 285) kehrt dann wieder in einer Bearbeitung von Karl Meißl im Theater in der Josephstadt 1821/22 und wurde viel später wieder umgearbeitet durch Robert Heller. Hellers verbindender Text ist abgedruckt in Landaus erstem poetischen Beethovenalbum. Den Meißlschen Text findet man bei Nottebohm in „Beethoveniana“ II, S. 385ff. — Joh. Sporschil arbeitete 1822 die Texte gänzlich um und machte zu Beethovens Musik einen Operntext, der hieß: „Die Apotheose im Tempel des Jupiter Ammon, ernste Oper in zwei Akten“, die aber niemals aufgeführt wurde (Handschrift Sporschils in Berlin. Dazu Hans Volkmann, „Neues über Beethoven“ S. 65ff.). — Die ursprüngliche Reihe der Musikstücke in den „Ruinen von Athen“ war folgende: Ouvertüre mit exotischer Einleitung (siehe bei: Ouvertüren), ein Allegro, *ma non troppo*, ein Chor: „Tochter des mächtigen Zeus“, ein Duett: „Ohne Verschulden Knechtschaft dulden“, Chor der Derwische „Du hast in Deines Ärmels Falten“, der Marsch der Derwische, wieder nach exotischer Melodie, Musik hinter der Szene, ein weiterer feierlicher Marsch und der Chor „Schmückt die Altäre“, ferner Rezitativ, Arie und Chöre, darunter der: „Wir tragen empfängliche Herzen im Busen“, die getragene Arie „Will unser Genius noch einen Wunsch gewähren?“, endlich den feurigen Schlußchor „Heil unserm König!“. Der Marsch der Derwische hat dasselbe Thema, wie die Variationen, die dem Freund Oliva gewidmet wurden (siehe bei: Oliva). — Zu den „Ruinen von Athen“ sind zu vergleichen Nottebohm, „Themat. Katalog“ bei Op. 113, 114 und 117, desselben „Beethoveniana“ nach Register, besonders II, S. 138ff., über das Skizzenbuch im britischen Museum und S. 385ff. über die Veränderungen von 1822 für „Die Weihe des Hauses“. A. W. Thayer, „Chronologisches Verzeichnis“ S. 88ff. — Eine Handschrift zum Chor der Derwische mit Verbesserungen befindet sich zu Köln im Heyerschen Museum (Kinskys Kat. IV, S. 180f.). Siehe auch bei: Kotzebue, Oliva, Ouvertüren, Variationen und „Deutsche Rundschau“ Juli 1911.

**Ruppert** oder Rubert (es ist der „Huppert“ in der Fischerschen Handschrift) war zur Zeit der Kindheit Beethovens Lehrer an der Tironenschule zu Bonn gleichzeitig mit Krengel. Die Nachrichten aus der Fischerschen Handschrift stehen schon bei Th.-R. Dazu bringt Schiedermair im Buche „Der junge Beethoven“ Ergänzungen und Berichtigungen (S. 127f.), die das Schulwesen in Bonn um 1780 betreffen.

**Rupprecht**, Joh. Bapt. (lebte von 1776—1846), Schriftsteller, „k. k. Bücherzensor“, Botaniker und Besitzer eines großen Gartens in Gum-

pendorf (Nr. 54), der schon um 1820 erwähnt und hervorgehoben wird (Böckh S. 451) und bis in die 1840er Jahre ausdauerte (vgl. Demarteau, „Huit jours à Vienne“, 1846, S. 95). Mit Beethoven hängt er dadurch zusammen, daß er das Gedicht „Merkenstein“ verfaßte, zu welchem der Tonkünstler zwei Lieder schrieb. Dies war 1814. 1815 und in den folgenden Jahren arbeitete er für die ersten Jahrgänge des Almanachs „Aglala“. Später wird er schon als Literat oder wenigstens als Dilettant, im übrigen als bürgerlicher Handelsmann geführt. Noch später kommt er als k. k. Bücherzensor vor (z. B. in den Urkunden der Akademie der bildenden Künste 1834 Nr. 137). 1821 hatte er über Kunstsachen für Hormayrs Archiv geschrieben. Mit dem Buchhändler Anton Doll stand er in Verbindung. Denn dieser hatte 1812 den Kommissionsverlag eines Rupprechtschen Buches übernommen, „Dichtungen der Britten in metrischen Übersetzungen“ (mit Titelvignette von C. Rahl sen.). — Eine Skizze zu einem Operntext von Rupprecht wird erwähnt in der Zeit von 1819 auf 1820 in einem Gesprächsheft, das bei Walter Nohl („Konversationshefte“ I, S. 231, 282) veröffentlicht ist. Castellis „Memoiren“ (III, S. 229) kommen auf Rupprecht zu sprechen, der dann in Ludwig Nohls „Beethoven“ an mehreren Stellen erwähnt wird. Der Meister gedachte 1820 mit Rupprecht zu reisen. — Zwei Briefe aus dem Jahr 1814 wurden von mir in Kastners musikalischer Zeitung zuerst bekannt gemacht und dann im Buche „Neue Beethoveniana“ wiederholt. Sie befanden sich damals noch beim Architekten Prof. Alois Hauser in Wien. Vgl. auch die zweite Auflage der Berliner Briefausgabe. Jetzt sind diese Briefe im Autographenhandel.

Einem anderen, jedenfalls etwas jüngeren J. Rupprecht verdankt man eine bemerkenswerte Nachricht über Beethoven.. Die „Neue freie Presse“ vom 18. November 1870 berichtet u. a. über eine Überlieferung, die durch den Regens chori J. Rupprecht festgehalten wurde. „An einem Sonntag des Jahres 1826 kam der gefeierte Compositeur in Gesellschaft des Claviermachers Graf während des Hochamtes auf das Chor der Karlskirche.“ Rupprecht war schon damals bei Sankt Karl Chordirigent. „Als dieser den Meister erblickte, verneigte er sich vor ihm, und es wurde ihm bedeutet, daß Beethoven mit ihm etwas zu besprechen hätte... Beethoven wollte den lateinischen Text des Tedeums haben, das er für eine Aufführung in der Augustiner Kirche mit Kanonenschüssen am Glacis componieren wollte.“ Daß aus dem sonderbaren Plan nichts wurde, ist klar. Es kam die lange Todeskrankheit und am 26. März 1827 das Ende.

**Russel**, John (geb. zu London 1792, gest. in sehr hohem Alter gegen 1863). Englischer Adeliger „Earl of Russel“, der viel gereist hatte

und etwa im Herbst 1821 in Wien den schon stark schwerhörigen Beethoven aufsuchte. Seine Reiseerinnerungen stehen in „A tour in Germany“ (Edinburgh 1825) und sind schon 1826 ganz gut ins Deutsche übertragen worden. Die damalige deutsche Ausgabe führt den Titel „Reise durch Deutschland und einige südliche Provinzen Österreichs in den Jahren 1820, 1821 und 1822“ (II. Teil, S. 309f.). Russel traf den Meister in einer Abendgesellschaft und findet sein Äußeres vernachlässigt. Durch seine Schwerhörigkeit sei Beethoven ungesellig geworden. „Er pflegte sonst einen besonderen Keller zu besuchen, wo er den Abend in einem Winkel, völlig geschieden von dem Geschwätz und den Zänkereien öffentlicher Versammlungsorter zubrachte, Wein und Bier trank, Käse und Bücklinge aß und in den Zeitungen las. Einen Fremden, der sich an seinen Tisch setzte, sah er stier an („stier“ steht in der alten Übersetzung statt „sich“, wie es im Abdruck bei Lud. Nohl steht in „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen“ S. 150). Dann spuckte er aus, sah in seine Zeitung und wieder auf den Fremden, spuckte wieder aus und so mehreremal, bis er den Ort verließ mit dem Ausruf „Was für eine schändliche Fratze!“ Von Beethovens Gesprächsheften wird erzählt und dem Hineinschreiben musikalischer Gedanken, von seiner freien Fantasie, zu der man ihn heimtückisch veranlaßt hatte mittels derselben List, mit der ihn Schnyder v. Wartensee zum Spielen gebracht hatte (siehe bei: Schnyder). Als übersehene Stelle sei aus der alten deutschen Ausgabe (S. 314) noch folgende mitgeteilt: „Ich hörte Beethoven selbst sagen, daß er keine besseren Pianofortes gefunden habe, als die in London verfertigt wären.“ (Die Ludwig Nohlsche Wiedergabe weist einige nicht eben wesentliche Abweichungen von der alten englischen Ausgabe auf, aber auch sie, wie die neueren Wiedergaben z. B. bei Kerst, bei Leitzmann haben auf jene Stelle nicht geachtet.

— Die Ziffern zu Russels Leben wurden entnommen dem Band VII von „Unsere Zeit“ [1863] S. 766ff.)

**Rust**, Friedr. Wilhelm (geb. 1739 zu Wörlitz, gest. 1796 zu Dessau). Begann seine Studien als Jurist, entdeckte aber dann den Musiker in sich. Er komponierte Sonaten, die leider ganz unwissenschaftlich umkomponiert vom Enkel Wilhelm Rust (lebte von 1822—1892) herausgegeben wurden und zu Mißverständnissen in bezug auf Beethovens Musik Anlaß gegeben haben (dazu Er. Prieger, „Friedrich Wilhelm Rust, ein Vorgänger Beethovens“, 1894). Ernst Neufeldt in der Zeitschrift „Die Musik“ 1912, Dezemberheft, hat die angebliche Vorgängerschaft kritisch beleuchtet. — Mit Beethoven persönlich bekannt war der Sohn Friedrich Wilhelms Wilhelm Karl Rust

(dieser lebte von 1787—1855), der nahezu ein Jahrzehnt, nämlich von 1819—1827, in Wien Organist war. (Vgl. den Abschnitt: Anklänge an ältere Meister, wo noch andere Literatur genannt ist.) Dieser Sohn wird wohl die Sonaten des alten Rust nach Wien gebracht haben. Zwischen der Möglichkeit, daß Beethoven sie gekannt hätte, und der Vermutung von Einflüssen durch jene Sonaten ist aber ein großer Unterschied.

## S.

**Sailer**, Joh. Michael (geb. Aresing bei Schrobenhausen in Bayern 1751, gest. in Regensburg 1832). Katholischer Geistlicher von weitem Blick, berühmter Kanzelredner. Zwar nicht persönlich mit Beethoven bekannt, doch mit diesem einmal in Verbindung, als der Neffe Karl 1819 zu Sailer nach Landshut zur Erziehung und Besserung kommen sollte. Sailer, der zu den höchsten geistlichen Würden gelangte und als Bischof von Regensburg starb, war zur erwähnten Zeit Professor in Landshut. Damals las Beethoven auch einige der Sailerschen Schriften. Durch Antonie Brentano wurde Sailer auf die Angelegenheit aufmerksam gemacht. Ihr Brief an diesen ist mitgeteilt bei Ad. Sandberger, „Beethovenaufsätze“ S. 252ff. In den Gesprächsheften und der großen Beethovenschen Denkschrift vom 18. Februar 1820 ist von der Verbindung mit Sailer die Rede. Die Schwägerin Johanna vereitelte aber die Ausführung des bestgemeinten Planes.

(Vgl. Th.-R. S. 140f., Walter Nohl, „Konversationshefte“ I, S. 99, 108, 289, 430; Ad. Sandberger im „Jahrbuch der Musikbibliothek Peters“ 1914 auf 1915, „Antonie Brentano an Joh. M. Sailer wegen Beethovens Neffen“, und den Neudruck in Sandbergers „Beethovenaufsätze“. Neuestens Walter Nohl, „Büchernotizen Beethovens aus Zeitungen und Zeitschriften“ in „Neue Musikzeitung“, Dezember 1925 S. 123.)

„**Sali**“. Beethovens letzte Wirtschafterin und Köchin. Unter den dienenden Menschen, die in Beethovens Leben Erwähnung finden, ist „Sali“ jedenfalls eine rühmliche Ausnahme. Liest man von den meisten seiner Bedienten, Köchinnen, Hausmädchen Unfreundliches, so glänzt das Benehmen der erwähnten Sali daneben ganz besonders. Breunings, mit denen Beethoven in seiner letzten Zeit freundschaftlicher verkehrte, hatten ihm diese Perle von Haushälterin verschafft, die dem kranken Meister im Verein mit einer treuen Magd die letzten Lebens-tage erleichterte. Sie hielt bei dem Schwerkranken aus bis zum letzten Atemzug des Meisters und war noch nach Beethovens Ableben den



trauernden Freunden eine Stütze, auf die man sich verlassen konnte. In den Schriften, die von Beethovens Ableben handeln, auch bei G. v. Breuning, „Aus dem Schwarzspanierhause“ wird sie wiederholt genannt.

**Salieri**, Antonio (geb. 1750 zu Legnano, gest. 7. Mai 1825 zu Wien). Berühmter Tonkünstler, fruchtbarer Opernkomponist, von dem rund 40 Opern genannt werden. Die musikalische Ausbildung wurde ihm in Italien. Die Salierischen Opern machten in verschiedenen Hauptstädten Effekt. 1766 war er mit Gaßmann nach Wien gekommen, wo er 1774 Kammerkompositeur und Leiter der italienischen Oper wurde und sich an Gluck anschloß. Wie man aus guten Mozartbüchern entnehmen kann, war er dem jüngeren Tonmeister sehr feindlich gesinnt, und damit hängt es zusammen, wenn er in der Verdunkelung seines alternden Geistes sich während seiner letzten Krankheit selbst anklagte, er hätte Mozart vergiftet. Diese recht unwahrscheinliche Geschichte wurde eifrig herumerzählt und kam auch dem kranken Beethoven zu Ohren. — Mit Salieri trat Beethoven, der in seiner ersten Wiener Zeit Unterricht im dramatischen Gesang suchte, etwa 1793 in Verbindung, die auch weiterhin bis ins erste Jahr des 19. Jahrhunderts anhielt. Mosel vermutet, daß Beethoven von der Zugänglichkeit und Willfährigkeit Salieris Gebrauch machte, wenig bemittelten Musikern zu gewissen Stunden unentgeltlich Unterricht zu erteilen. Nottebohm fand keine Spuren eines bestimmten Lehrgangs. In die Zeit des Unterrichtes fällt noch die Widmung der drei Violinsonaten Op. 12, welche jedenfalls schon 1798 geschaffen sind. Die Anzeige des Erscheinens steht in der Wiener Zeitung vom 12. Jänner 1799 und war italienisch abgefaßt: „Tre Sonate per il Clavicembalo o Forte-Piano con unViolino composte e dedicate al Sigr. Antonio Salieri primo Maestro die Capella della Corte Imperiale di Vienna etc. etc. dal Sig Luigi van Beethoven“ (Wien, Artaria). 1799 wurde Salieris Oper „Falstaff“ in Wien zuerst aufgeführt. Beethoven wählte daraus ein Thema für Variationen, und zwar das Duett „La stessa, la stessissima“. Diese erschienen sogleich im März 1799.

Um 1806, als Moscheles bei Salieri Unterricht erhielt, war er sehr erstaunt, dort einmal ein Blatt zu finden, auf dem mit kolossalen Lettern stand: „Der Schüler Beethoven war da!“. Eine eigentliche Freundschaft zwischen dem alten deutschfeindlichen Salieri und dem etwa um zwanzig Jahre jüngeren Beethoven hat sich niemals gebildet. Ja sogar weiß man davon, daß Salieri eher gegen als für Beethoven gewirkt hat. Franz Schubert, der 1816 Salieris Schüler war, scheint für kurze Zeit seinem Ideal: Beethoven entfremdet worden zu sein — unter dem

Einfluß Salieris. Hierher gehört auch Bauernfelds Erinnerung, daß Salieri mit Schuberts Studium Beethovenscher Partituren nicht recht einverstanden war (vgl. „Die Musik“, März 1925, S. 406). — Beethoven aber mußte zweierlei gewahr werden, zunächst daß er vom Umgang mit dem sangeskundigen, alterfahrenen Maestro vielen Nutzen zog, sicher in bezug auf die Deklamation der Worte und Stellen, die er zu komponieren hatte. Ein bedeutender Fortschritt gegen die Beethoven-sche Komposition der Bonner Zeit ist festzustellen. Der lebhaft Italienissimo muß bei Beethoven auch das Verständnis für italienische Sprache gefördert haben. Dann mußte der junge Beethoven aber bemerken, daß Salieris Richtung schon etwas veraltet war, und daß sich dieser Lehrer in die fortstürmende Weise des jungen Schülers nicht finden konnte und ihr im geheimen entgegenarbeite. Was seine Deutschfeindlichkeit betrifft, so sei darauf hingewiesen, daß er seit 1766, als er nach Wien gekommen war, noch immer nicht Deutsch gelernt hatte. Rochlitz nennt ihn 1822 ein „lebhaftes Männchen, das noch immer gebrochen Deutsch spricht unter Einmischung von Italienisch und Französisch“ (Rochlitz, „Für ruhige Stunden“ S. 28. Im Text zu einem Kanon, den Salieri vermutlich 1823 bei der Krainerhütte im Helenental bei Baden schrieb, heißt es schlecht deutsch: „Zum lob des Krainer-hüttel wo fünd' ich einen Titel?“ (also „hüttel“ statt hüttels und „fünd“ statt fänd). Nach dem Autograph ehemals im Besitz Dr. Hermann Rolletts faksimiliert in der Pfingstbeilage der „Badener Zeitung“ vom 29. Mai 1909.

Das Verhältnis Salieris zu Beethoven wird einigermaßen bezeichnet durch eine Briefstelle, die in den Jänner 1809 fällt und auf die Akademie anspielt, die kurz vorher, am 22. Dezember 1808, stattgefunden hatte. „... Das Witwenkonzert hatte den abscheulichen Streich gemacht, aus Haß gegen mich, worunter Herr Salieri der erste, daß es jeden Musiker, der bei mir spielte und in ihrer Gesellschaft war, bedrohte, auszustoßen...“ (La Mara, „Musikerbriefe aus 5 Jahrhunderten“ Bd. II, Brief Beethovens an Breitkopf & Härtel, auch bei Th.-R. III, S. 120.) Wir wollen dies beachten, ohne sogleich Beethovens Verdacht zu unterschreiben. Daß aber Salieri ein Ränkeschmied gewesen, ist auch ohne diese Stelle klar genug. Im übrigen hätten sich die beiden finden können, da Salieri ein ungefähr ebenso begeisterter Naturfreund war wie Beethoven. Auch scheint er im Benehmen freundlich gewesen zu sein. Carl Bertuch nennt ihn in seinem Tagebuch von 1814 (Egloffstein S. 144) einen freundlichen würdigen Greis. Er hatte ihn in der Wohnung in der Spiegelgasse als den Dirigenten der Hofkapelle aufgesucht und als einen berühmten Mann mit vielen Titeln. Diese

alle finden sich in Böckhs „Nachschlagebuch“ aufgezählt. Salieri war zu Beginn der 1820er Jahre „erster k. k. Hofkapellmeister, Ritter des königlich französischen Ordens der Ehrenlegion, Vicepräses der Witwen- und Waisengesellschaft der Tonkünstler, leit[ender] Ausschuß der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates und Oberleiter der Singschule dieser Gesellschaft, Mitglied der Königlich Schwedischen musikalischen Gesellschaft, dann des französischen Nationalinstitutes und des musikalischen Conservatoriums zu Paris“. Salieri wohnte in der Spiegelgasse Nr. 1088. Unter den angeführten Titeln ist für uns von besonderer Bedeutung der Vicepräses der Witwen- und Waisengesellschaft der Tonkünstler. Dieser Umstand spricht für Beethovens Argwohn in jenem Brief, der oben benutzt wurde.

Die Wiener Stadtbibliothek besitzt ein Blatt von der Hand T. Haslingers und Beethovens selbst. Es enthält abfällige Äußerungen über Salieri und Preindl (Wiener Beethovenausstellung 1920 Nr. 294). Man wird dadurch über die weiteren abfälligen Äußerungen Beethovens aufgeklärt, die uns durch den Breslauer Organisten Freudenberg überliefert sind (siehe bei: Orgelspiel). —

Mosel war mit Salieri sehr vertraut und teilt im Vorwort seiner Salieriographie mit, daß der Italiener von mehr kleinem als großem Wuchs gewesen, „weder fett noch mager“. Er hatte „bräunliche Farbe, lebhaft Augen, schwarzes Haar“. War von cholerischem Temperament, ließ sich aber bald beschwichtigen.

Über die letzte Zeit Salieris erfährt man einiges aus Mosels Buch und aus den Gesprächsheften, die bei Th.-R. V, S. 9, und bei Kerst in den „Erinnerungen“ benutzt sind. Salieris Testament von 1825 wurde vom Wiener Magistrat der Gesellschaft der Musikfreunde vor Jahren mitgeteilt. Die Akten dazu waren in der Registraturkanzlei der Gesellschaft. — Ein Brief Salieris von 1802 an die „Signora“ Gerhardi-Frank war jahrzehntelang bei Th. Helm in Wien. —

(Salieri wird in allen Musiklexika, einschließlich dessen von Grove, und Büchern über Musikgeschichte behandelt. Die Biographien Beethovens kennen ihn alle. Vgl. auch „Aus Moscheles' Leben“ I, S. 11, „Die Musik“ III, Heft 13, S. 34f. mit Benutzung von Seyfried, „Leben Salieris“ IV, Heft 2, S. 119, ferner alle Quellen zur Geschichte der Gesellschaft der Musikfreunde.

**Salomon**, Johann Peter (geb. 1745 zu Bonn, gest. 25. November 1815 zu London). Vorzüglicher Geiger. Schon als junger Mann war er an der Bonner Hofmusik tätig, und 1765 (1. Juli) wurde ihm vom Kurfürsten das Zeugnis ausgestellt, daß er treu und fleißig gedient und

„sich so aufgeführt habe, daß selbiger verdiene, jedem nach Standesgebühr recommandiert zu werden“. Bald danach wurde er Konzertmeister des Prinzen Heinrich von Preußen, womit sein Glücksweg begann, der ihn über Paris nach London führte. Dort wirkte er mit glänzendem Erfolg als Violinvirtuose und Orchesterleiter. Von London kam er gelegentlich nach Bonn, z. B. 1790, und damals, nicht schon früher, muß er mit Beethoven bekannt geworden sein. Haydn war im angegebenen Jahre ebenfalls in Bonn, wo die übrige Familie Salomon zu Hause war, der Vater Philipp Salomon und einige Verwandte, die musikalisch tätig waren (Th.-R. I, S. 51). Sie wohnten in der Nähe des Fischerschen Hauses, das als eines der Wohnhäuser Beethovens bekannt ist. Seit dem Herbst 1792 war dann Beethoven in Wien, von wo er freilich wiederholt eine englische Reise unternehmen wollte, ohne diese Absicht je ausführen zu können. 1801 stand der Meister mit Salomon wegen Verlagsangelegenheiten in Verbindung. „An Salomon habe ich auch geschrieben...“, liest man in einem Briefe an Hoffmeister. Dann wieder 1815 erneuert sich der briefliche Verkehr. Erhalten ist der lange Brief Beethovens vom ersten Juni jenes Jahres. Salomon wirkte noch im Verein mit Smart und Ries für Beethoven. Man gewann den Verleger Birchall, an den mehrere Werke verkauft wurden (Th.-R. II, S. 270ff. und III, S. 512ff., 525). Bald danach, noch im Sommer 1815, tat Salomon einen schweren Fall, wobei er sich gefährlich in der Schulter verletzte. Auf sein Ableben noch im November ist oben hingewiesen. Ein Brief Beethovens vom 20. Januar 1816 erwähnt ihn schon als verstorben.

(Zu Salomon vgl. die großen Musiklexika, einschließlich dessen von Grove und von Riemann, die auch aus der Haydnliteratur schöpfen, aus Dies und C. F. Pohl, „Haydn in London“ passim und besonders S. 73ff. Siehe auch Ludw. Nohl, „Beethovens Leben“ I, S. 62, 71, 359; III, S. 53, 832.)

**Salzmann**, Franz Edler von Bienenfeld. Stand um 1820 mit Beethoven in Verbindung, als er Beamter der Nationalbank gewesen. Er hatte Beziehungen zu den Künsten, und damit hängt jedenfalls die Bekanntschaft mit unserem Meister zusammen. Dieser will bei Salzmann einen Dankbesuch machen, da er von dem Bankbeamten eine Gefälligkeit in Geldsachen erbittet. So in dem später lithographierten, übrigens augenscheinlich echten Brief Beethovens von angeblich 1817, der beginnt „Verehrter Freund! So gern ich Sie einmal besucht hätte...“ Der Besuch hätte auch den weiteren Zweck gehabt, sich bei Salzmanns Gattin zu entschuldigen, welcher der Meister unbeabsichtigtweise eine Grobheit gesagt hatte, „eine abscheuliche Grobheit... freilich nicht

mit Willen, allein ich muß es doch wieder gut machen. Erwarte deswegen Buß und Poenitz.“ Später oder schon damals war Salzmann „Oberbuchhalter der priv[ilegierten] österreichischen Nationalbank“. Als solcher wird er genannt in Bäuerles Zeitschrift „Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben“ (März 1835). Damals hatte er in Wien eine Wohnung auf dem Judenplatz Nr. 344. Dieses war die Stadtwohnung. In dem erwähnten Brief sagt Beethoven, daß er Salzmanns Wohnung nicht wisse. Dies bezieht sich vielleicht auf die Landwohnung. Den Brief habe ich 1886 nach einem guten Faksimile mitgeteilt in Kastners Blatt „Wiener musikalische Zeitung“ I, Nr. 21, S. 357ff. Entweder dasselbe Faksimile oder ein anderes Exemplar befand sich vor wenigen Jahren bei Doll in Wien. Ein anderes Exemplar, oder ist es etwa das Original, wurde 1823 erwähnt als Besitz des Museums in Freiwaldau durch die „Badener Zeitung“ vom 22. Juni 1923. Dazu auch dieselbe Zeitung vom 3. Juli desselben Jahres. — Über Franz Salzmanns Kunstsinn berichte ich gelegentlich an anderer Stelle. — Ungefähr gleichzeitig mit Franz Salzmann lebte in Wien der „Professor der Tonsetzkunst am Conservatorium in Wien“, Karl Gottfried Salzmann, dessen Bildnis, ein Ölgemälde, von Jos. Lavos in der Wiener Akademieausstellung von 1828 vorkommt als Nr. 114. Dieser Prof. Salzmann ist erst 1797 geboren und versuchte es, als Tonsetzer aufzutreten, doch fand ich ihn schon 1820 in den Registraturakten der Gesellschaft der Musikfreunde. (Erwähnt ist er auch bei Hanslick in der „Geschichte des Concertwesens in Wien“ S. 355.)

„Sanft, wie Du lebstest.“ So beginnt der Text einer kleinen Trauerkantate, die Beethoven für den Baron Joh. Pasqualati schrieb, als am 23. August 1811 Pasqualatis Gattin Eleonora gestorben war. Nottebohm las auf einer durchgesehenen Abschrift, die sich ehemals bei Haslinger befunden hat, Beethovens Überschrift: „An die verklärte Gemahlin meines verehrten Freundes Pascolati, von seinem Freunde Ludwig van Beethoven.“ Erst 1826 wurde die Komposition gedruckt als 118. Werk in Breitkopf & Härtels Gesamtausgabe Serie 22 Nr. 5. — Dieser „Elegische Gesang für 4 Singstimmen mit Begleitung von 2 Violinen, Viola und Violoncello oder des Pianoforte“ hat naturgemäß eine sehr traurige Stimmung und erzielt demnach bei der Konzertaufführung geringen Erfolg. (Siehe bei: Pasqualati und den Schriften, die dort vermerkt sind, und Hanslick, „Aus dem Konzertsaal“.)

Schabel, Joh. G., „fürsterzbischöflicher Consistorialrat, Dechant und Stadtpfarrer“ in Baden bei Wien. Es läßt sich annehmen, daß Beet-

hoven ihn persönlich kennen gelernt hat. Mußte er doch wiederholt bei ihm, gerade zu den Zeiten, wenn Beethoven in Baden übersommerte, vorsprechen, um sich eine Lebensbestätigung zu verschaffen, die er den Gehaltsquittungen beizulegen hatte. Eine solche ist mir z. B. untergekommen mit der Datierung: „Baden, 25. September 1825.“

**Schaden.** Dr. von Schaden, Rechtsfreund in Augsburg, in dessen musikliebendes Haus Beethoven 1786 als junger Mann auf der Rückkehr von der ersten Wiener Reise gekommen ist. (Vgl. den Abschnitt: Augsburg.) Ohne Zweifel hat er dort auch die „Zierde der hohen Musik in Augsburg“, Frau Nanette von Schaden, kennen gelernt, von der Schiedermair im Buch „Der junge Beethoven“ (S. 187) mitteilt, daß sie eine fertige Klavierspielerin war und sich auch als Sängerin hören lassen konnte. Nach Reichardts Mitteilung (Th.-R. I, S. 216) war sie eine geborene Frank aus Salzburg. Als Klavierspielerin sei sie hervorragend gewesen und vielleicht „von keinem Virtuosen übertroffen“ worden.

**Schädel.** Beethovens Knochenbau einschließlich des Schädels war kräftig. Es ist begreiflich, daß man sich um Beethovens Kopf bewarb, als der Meister hingegangen war. Trotzdem dürfte es die Nichtanatomien überraschen, folgende Mitteilung Schindlers zu vernehmen, die er schon am 4. April 1827 an Moscheles richtete. Ich gebe sie nach dem Buche wieder „Aus Moscheles' Leben“ (I, S. 161). Schindler war über alle Vorgänge nach Beethovens Tod bestens unterrichtet und teilte dem Londoner Freunde mit: „Noch muß ich Ihnen melden, daß der Todtengräber von Währing, wo er [Beethoven] begraben liegt, gestern bei uns war und meldete, daß man ihm mittels eines Billets, welches er zeigte, 1000 Fl. C. M. anbot, wenn er den Kopf von Beethoven an einen bestimmten Ort deponiere. Die Polizei ist dieserhalb schon mit der Ausforschung beschäftigt.“ Durch die Fürsorge des Totengräbers sind wir also vor der Schande bewahrt geblieben, daß Beethovens Haupt aus dem Grabe gestohlen worden wäre, wie ehemals der Kopf Mozarts (über jene düstere Mozartgeschichte wird übrigens gestritten). Der Schädel Beethovens ist, trotzdem er unzweifelhaft echt auf uns gekommen ist, nicht einwandfrei erhalten. Durch die Leichenöffnung und das Heraussägen des einen Schläfenbeins ist die Form sogar der knöchernen Teile des Kopfes stark verändert worden. Darauf muß man in der Bildniskunde Rücksicht nehmen, ganz abgesehen davon, daß die Linien der Knochenbegrenzung nicht genau mit den Konturen des lebenden Gesichtes übereinstimmen können. H. Welcker hat auf diesen Umstand in seiner Arbeit über Schillers Schädel und Kants Totenmaske schon hingewiesen (Genaueres in Frimmel, „Beethoven-

studien“ II, S. 57f. In neuerer Zeit auch zu benutzen: Froriep, „Der Schädel Friedrich von Schillers“ [1913], und Ranke in „Frankfurter Zeitung“ 6. Januar 1914). Noch mehr hat Beethovens Schädel gelitten schon bei der ersten Exhumierung von 1863, worüber eine „aktenmäßige Darstellung“ veröffentlicht wurde. Man hat damals den Schädel schon mit einiger Mühe aus den Knochentrümmern zusammengesetzt. Beethovens Gebeine hatten aber noch immer keine Ruhe und wurden 1888 nochmals ausgegraben, worüber die „Mitteilungen der anthropologischen Gesellschaft in Wien“ genaue Auskunft gaben. — Schon 1881 konnte ich in der Zeitschrift „Neue illustrierte Zeitung“, Wien, Bd. I Nr. 13 S. 199 die erste Abbildung des Beethoven-schädels bieten und die notwendigen Aufschlüsse geben. Was Anton von Langer später mehrmals vortrug, bot nichts wesentlich Neues. Eingehend mit der Frage hat sich Prof. Schaffhausen beschäftigt. Nach Felix v. Luschan's Aufnahme sind die Umrisse des Schädels in zwei Ansichten abgebildet im I. Band meiner „Beethovenstudien“, welche auch die genaueren Anführungen zur Literatur geben. Choulants Zeichnung des Beethovenschädels befindet sich im Beethovenhaus zu Bonn (vgl. Katalog S. 58). Siehe auch Frimmel, „Neue Beethoveniana“ 2. Aufl. S. 316 und 367. — Mit den Ansichten Lombrosos und Paul Flechsig's setzte ich mich auseinander in der Beilage zur „Allgemeinen Zeitung“ (München 1898 Nr. 94).

**Schattenriß** des jungen Beethoven (siehe bei: Bildnisse und den Schriften, die dort angegeben sind).

**Schechner**, Nanette (geb. 1806 zu München, gest. ebendort 1860). Sängerin von großer Stimme und bedeutender Begabung. Hatte ihr erstes Wiener Auftreten am 22. Mai 1826 in der „Schweizerfamilie“. Damals wurde sie für die Fideliorolle ausgewählt. In den Gesprächsheften findet man ungeheueres Lob ihrer Stimme, „beinahe wie die Milder so stark, aber das Spiel noch besser“ (Th.-R. V, S. 306f.). In Beethovens letzter Krankheit bewährt sie sich und ihre Mutter höchst teilnahmevoll (Th.-R. V, S. 451, 455). Sie und ihr Bräutigam Cramolini besuchten den Meister in seiner Todeskrankheit. (Siehe bei: Cramolini.)

**Schenk**, Johann (geb. 1753 zu Wiener Neustadt, gest. 1836 zu Wien). Bedeutender Musiker, Opernkomponist und Theoretiker aus der alten Schule reinen Satzes. Alle alten Quellen loben seinen „Dorfbarbier“. Schenk zeigte schon früh Begabung für Musik. Noch als Sopran auf dem Sängerkhor fiel er durch sein Talent auf. Auch Klavier und Violine wurden rasch gelernt. Dann erhielt er in Baden bald die ersten Anleitungen zum Generalbaß. In Wien, wo er im Erzbischof Migazzi einen

Gönner fand, wurde er 1774 Schüler des alten tüchtigen Wagenseil, der übrigens schon 1777 starb. Schenk war nun flügge geworden und komponierte der Reihe nach mehrere Opern, bei denen er sich zwar anfangs nicht nannte, durch die er aber in den 1790er Jahren und noch später ein höchst beliebter Meister wurde. „Der Dorfbarbier“ wurde 1796 aufgeführt und hielt sich noch lange danach auf der Bühne. Die Beziehungen zu Beethoven begannen im Sommer 1792 oder 1793. Sie sind durch Schenk selbst in erfreulicher Ausführlichkeit erzählt worden. Schenks Erinnerung gibt die Jahreszahl 1792, wogegen Thayer 1793 annimmt. Zum Glück hat Otto Jahn seiner Zeit die Beethovenstellen aus Schenks Autobiographie abgeschrieben, einer Handschrift, die seither verloren gegangen ist. Jene Stellen ergänzen das, was sonst durch die Wörterbücher von Czikan, Schilling und Wurzbach über Schenk bekannt wurde. Auch Schindler (I, S. 27) wird dadurch vervollständigt. Die Jahnschen Auszüge aus Schenks Handschrift des eigenen Lebens finden sich abgedruckt bei Th.-R. I, S. 350ff. — Im wesentlichen dürfte nach den bisher bekannten Quellen der Zusammenhang dieser sein: Schenk hörte einst beim Abt Gelinek den jungen feurigen Beethoven fantasieren und war durch dessen überraschenden Gedankenreichtum sowie durch die merkwürdige musikalische Richtigkeit des Spieles entzückt. Als er Beethoven nun besuchte, fand er auf dessen Schreibpult einige Übungen im Kontrapunkt liegen, die erkennen ließen, daß der junge Komponist mit dem Kontrapunkt noch wenig vertraut war. Zunächst gab er ihm nun den alten „Gradus ad Parnassum“ von Jos. Fux zum Weiterstudium in die Hand. Schenk erfuhr, daß Beethoven bei Haydn Unterricht genoß, und sah, daß der vielbeschäftigte Lehrer viele Fehler in Beethovens Aufgaben übergangen hatte. Falsche Fortschreitungen waren übersehen oder so lässig verbessert, daß dadurch neue Fehler entstanden. Nottebohm, welcher dieser Sache volle Aufmerksamkeit gewidmet hat, weist offene Quinten und ähnliche falsche Fortschreitungen nach in seinem Buche: „Studien Beethovens“ („Beethovens Unterricht bei Haydn, Albrechtsberger und Salieri“ S. 42f.). Nun übernahm Schenk als überlegener Theoretiker den Unterricht Beethovens unter der Bedingung, daß die Sache geheim bleibe. Beethoven mußte die Aufgaben, die Schenk mit eigener Schrift verbessert hatte, nochmals schreiben, damit Haydn die fremde Schrift nicht merke. Durch Gelinek und Beethovens Brüder wurde nach einiger Zeit das Geheimnis verraten. Der Unterricht bei Schenk dauerte nur bis Ende Mai 1793 oder 1794 (Schenk schrieb 1793, indem er in seiner Erinnerung die ganze Angelegenheit vielleicht um ein Jahr zu früh — möglicherweise auch ganz richtig — ansetzt). Dann wurde Beet-



hoven von Esterhazy nach Eisenstadt gerufen. Ein Abschiedsschreiben Beethovens an Schenk war zugleich Dankbrief und gab überdies der Hoffnung Ausdruck, Schenk bald wiederzusehen. Den Beethovenabschnitt in der Autobiographie schließt Schenk folgendermaßen: „Für mein Bemühen (wenn doch das Bemühen heißen sollte) erwarb ich mir von meinem guten Louis ein köstliches Geschenk, nämlich: das feste Band der Freundschaft, das bis an seinen Tod noch unverwelkt geblieben — —. Geschrieben im Sommer 1830.“ Von den frühen 1790er Jahren bis 1830 kann wohl manches in der Erinnerung verblaßt sein, doch stimmen die Hauptbegebenheiten, die Schenk erzählt, mit den besten übrigen Quellen überein. Schindler teilt auch eine spätere Begegnung Beethovens mit Schenk mit, die in der inneren Stadt auf dem Graben begann und ins nahe Gasthaus zum „Jägerhorn“ führte (Schindler I, S. 31f.). Schindler war dabei, als die beiden Freunde alte Erinnerungen von „1793—94“ wieder auffrischten. Erst durch ihr Gespräch erfuhr Schindler davon, wie Haydn von Beethoven und Schenk hintergangen worden ist.

(Zu Schenk in erster Linie Franz Staub, „Joh. Schenk“ [Wiener Neustadt 1900], zu den oben angegebenen Quellen noch: Bauernfeld, „Erinnerungen aus Altwien“ S. 26 und 103ff., Breuning, „Aus dem Schwarzschanerhause“ S. 23. In neuerer Zeit der inhaltsreiche Aufsatz von Jak. Zeidler: „Der Komponist des Dorfbarbier“ in „Wiener Zeitung“ 30. Dezember 1886. Darin ist auch mitgeteilt, daß Schenk im Hause Nr. 21 der Singerstraße am 29. Dezember 1836 gestorben ist [jetzt Haus des Bäckerladens Uhl]. — Siehe auch bei: Gasthäuser und: Gelinek.)

**Schickh**, Johann (geb. 1770 zu Wien, gest. zu Gastein 1835). In den Jahren von etwa 1819 bis in die letzte Zeit kommt er wiederholt in den Gesprächsbüchern vor. Er war Redakteur der „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode“, die er 1816—1836 leitete (nur 1816—1818 gab Hebenstreit den Ton an), und hatte über schriftstellerische Erzeugnisse jedenfalls ein gesundes Urteil. Dies erhellt z. B. aus seiner abfälligen Äußerung über Bernards Dichtung: „Der Sieg des Kreuzes“. Schindler schrieb ins Gesprächsheft im April 1824: „Der Erzherzog hat Bernard geschrieben, daß er die Dedication seines neuen Oratoriums nimmt und daß er sehr wünsche, daß Sie es in Musik setzen möchten. Ich las den Brief selbst.“ Schickh aber notiert um diese Zeit: „Wenn ich Beethoven wäre: so setzte ich nie diesen höchst langweiligen Text des Oratoriums“ (nach Th.-R. V, S. 13). Als Eintragender in ein Gesprächsheft muß er jedenfalls bei Beethoven verkehrt haben. Daß er überhaupt dem Kreise der Bekannten des Meisters

angehörte, kann nicht in Zweifel gezogen werden. Von ihm ist die Rede, als er eine Einsendung Kannes nicht in seine Zeitschrift aufnehmen kann, und wieder, als von Blöchliger gesprochen wird, wobei ein Wortspiel mit Schick und Schicken durch Bernard notiert ist in einem übrigens unklaren Zusammenhang (Walter Nohl, „Konversationshefte“ I, S. 109, 189). Schickh mischte sich auch in die Angelegenheit des Grillparzerschen Operntextes und meint, der Meister solle zuerst die Oper komponieren und dann ans Requiem denken. — 1819 wollte er mit anderen Freunden Beethoven zur Abhaltung einer Akademie bewegen. Stadion würde den Saal, es ist nicht gesagt welchen, hergeben, und Schickh, Czerny und Janitschek wollten das übrige besorgen (Th.-R. IV und V nach Register).

**Schiller.** Der weltberühmte Dichter Friedrich Schiller gehörte zwar nicht zu den persönlichen Bekannten Beethovens, auch sind an ihn selbst keine Briefe von Beethoven vorhanden, doch haben Schillers Werke so kräftig und nachhaltig auf den Tonkünstler eingewirkt, daß er im „Beethovenhandbuch“ Aufnahme finden muß, natürlich nicht in dem Sinne einer Schillerbiographie, aber mit Hinweis auf Dichtungen, die Beethoven gekannt haben muß, und die anregend auf ihn einwirken mußten. Dabei erinnern wir uns daran, daß in Bonn von der Großmannschen Leitung 1782 und 1783 „Die Räuber“ und der „Fiesco“ aufgeführt wurden, wie schon Thayer nachgewiesen hat (Th.-R. I, S. 84, erwähnt auch bei Schiedermair). Die Schillerbegeisterung in Deutschland, nicht zuletzt in Bonn um jene Zeit, ist bekannt. Daß Beethoven schon 1793 den „Don Carlos“ gelesen hatte, geht aus seinem Widmungsblatt für den Nürnberger Vocke hervor, das eine Anführung aus „Don Carlos“ benutzt. Schon früher noch in Bonn hatte er das „Lied an die Freude“ kennen gelernt und sogar als Gegenstand der Vertonung in Aussicht genommen. Der bekannte Brief des Bonner Professors Fischenich an Charlotte v. Schiller aus dem Jahre 1793 deutet bestimmt darauf hin (Th.-R. II, S. 8 zum Zitat aus „Don Carlos“, Schiedermair S. 221 ff. und 331 ff.). Von der Bekanntschaft mit der „Jungfrau von Orleans“ geben mehrere Umstände bestimmte Kunde. Schon Seyfried berichtete, daß Beethoven auf dieses Drama anspielte, als man seine großen Skizzenbücher bemerkte, „Nicht ohne meine Fahne darf ich kommen“. Für L. Spohr schrieb Beethoven den Kanon „Kurz ist der Schmerz . . .“ aus demselben Schillerschen Stück. Aus dem „Wilhelm Tell“ brachte der Meister 1816 den Gesang der Mönche: „Rasch tritt der Tod den Menschen an“ in Musik. In demselben Jahre schreibt er sich die Schlußzeilen der „Braut von Messina“ auf (vgl. A. Leitzmann, „Beethoven“ II, S. 20).

Schon 1809 wollte er sich eine vollständige Ausgabe von Schillers Werken verschaffen (vgl. die Briefe an Breitkopf & Härtel vom 8. August und 19. September 1809). An Hinweisen auf eine dauernde Bewunderung Schillers durch Beethoven ist kein Mangel. Diese wird von mehreren Besuchern des Meisters erwähnt, so z. B. von Grillparzer, der mitteilt, daß Beethoven „Schillern sehr hoch hielt“, von Edward Schulz und von Sporschill. Auch wurden mehrere Werke Schillers im Nachlaß des Komponisten vorgefunden, worüber schon Schindler berichtet hat (siehe bei: Bildung, Lesestoff, Nachlaß, wo auf die Quellen hingewiesen ist). Jedenfalls machte Schiller dem Olympier Goethe in Beethovens Verehrung den Rang streitig. Nur Shakespeare nimmt daneben einen hervorragenden Platz ein. „Von den vaterländischen Dichtern studiert er vorzugsweise Schiller und Goethe.“ So berichtete 1823 Edw. Schulz. — Am weitesten bekannt ist es, daß Beethoven im Schlußchor der IX. Symphonie das Schillersche „Freude, schöner Götterfunken“ in begeisterter und begeisternder Weise komponiert hat.

(Beethovens Verehrung für Schiller hat schon oft Beachtung gefunden, besonders bei Ludwig Nohl in mehreren seiner verbreiteten Bücher, u. a. in „Beethovens Brevier“ S. 105ff. Auf anderes ist oben unmittelbar oder mittelbar hingewiesen.)

**Schimon**, Ferdinand (geb. zu Pest 1797, gest. 1852 in München), Musiker und Maler. In der Zeit von 1818 auf 1819 wußte er sich durch Schindler bei Beethoven Zutritt zu verschaffen; doch wurde eine eigentliche Sitzung verweigert. Schindler (II, S. 288f.) teilt die näheren Umstände mit. Die Ähnlichkeitsfrage dieses bestgetroffenen Ölgemäldes findet sich schon erörtert bei Frimmel: „Neue Beethoveniana“ (1888), dann erweitert in „Beethovenstudien“ (Bd. I nach Register) und in meinem Buch „Beethoven im zeitgenössischen Bildnis“ (1923). — Gegenwärtig befindet es sich in Bonn. — Auf das Schimonsche Beethovenbildnis gehen viele neuere Porträte zurück, so der Stich von R. Reyherr, eine Steinzeichnung von P. Rohrbach, eine weitere von E. Desmason und wieder eine solche von Dr. A. F. Kunike in Wien, noch eine Lithographie von Marastoni und andere, von denen viele in „Beethovenstudien“ I, S. 85, aufgezählt sind.

(Siehe auch bei: Äußere Erscheinung, Bildnisse, Kaffeegenuß und die Angaben zur Lebensgeschichte im „Biographischen Lexikon“ von C. v. Wurzbach, sowie in den älteren Lexika, die dort zum Teil benutzt sind. Schubert, in dessen Kreis Schimon eigentlich gehörte, soll ihn veranlaßt haben, den schönen Tenor zu pflegen, über den er neben der malerischen Begabung verfügte.)

**Schindler**, Anton Felix (geb. 1795 zu Medl, auch Meedl geschrieben, bei Mährisch-Neustadt, gest. 1864 in Bockenheim bei Frankfurt a. M.). Musiker, Geiger, und als Dirigent zeitweise tätig gewesen. Weniger durch seine Leistungen auf musikalischem Gebiet als dadurch berühmt, daß er zu den vertrauten Bekannten Beethovens gehört und eine wichtige Lebensbeschreibung des Meisters geschrieben hat. Nach den gütigen Mitteilungen des Herrn Pfarrers Franz Groer in Medl und des dortigen alten Oberlehrers Andr. Lachnit war Anton Schindler der Sohn des Volksschullehrers Jos. Schindler, der zu einer Zeit nach der Überlieferung der beste Musiker im Ort gewesen sein soll. Alle seine Kinder erhielten eine tüchtige musikalische Ausbildung. Anton wurde im Klavier und der Geige in die Anfänge eingeführt. Dann besuchte er in Olmütz das Gymnasium und die damalige (sogenannte „Philosophie“-) Universität, keine Gelegenheit versäumend, sich in der Musik weiter zu bilden. Zu fortgesetztem Universitätsstudium fehlten die Mittel. Kurze Zeit war er Amtsschreiber in Konitz. Dann ging er nach Wien, und es ergab sich dort Gelegenheit, durch Stundengeben Geld zu verdienen. Auch kam er sehr bald in Berührung und Verbindung mit Theaterorchestern. Die erste Begegnung mit Beethoven war kurz. In seiner „Biographie Beethovens“ (I, S. 187 und 229f.) sagt er, daß es „zu Ende März 1814“ gewesen. Schindler war damals Teilnehmer der Orchesteraufführungen bei dem Wiener Musikfreund Pettenkofer. „In einer Versammlung ersuchte mich einer meiner Nachbarn am Pulte um die Gefälligkeit, am folgenden Vormittag Beethoven ein Billet von seinem Lehrer Schuppanzigh übergeben zu wollen, da er selber verhindert sey.“ Es hatte sich um eine Probe gehandelt, und Beethoven brauchte nur mit ja oder nein zu antworten. „Mit Freuden übernahm ich den Auftrag. Der Wunsch, dem Manne nur einen Augenblick nahe stehen zu können, dessen Werke mir seit einigen Jahren schon die höchste Ehrfurcht für ihren Autor eingeflößt hatten, . . . er sollte nun so unverhofft und in so seltsamer Weise in Erfüllung gehen.“ Der junge, damals 18jährige stieg demnach die vier Stockwerke im Pasqualatihaus hinauf. Der schneidernde Bediente läßt ihn ein zum Schreibtisch des Meisters. Beethoven sagte „ja“. „Nach einigen rasch noch hinzugefügten Fragen war die Audienz zu Ende.“ Schindler, damals Jurist an der Universität, war bald danach gegen 1815 in die studentischen Unruhen verwickelt, die alsbald von der Polizei mit größtem Mißtrauen betrachtet wurden. Er floh nach Brünn, wurde aber dort ausfindig gemacht (21. Januar 1815) und in Haft genommen. Nach einigen Wochen erkannte man die Überflüssigkeit der strengen Maßregel. Von diesen Vorgängen hatte Beet-

hoven Kenntnis erhalten, der nun von Schindler darüber Bericht-erstattung wünschte und ihn einlud, das Brünner Intermezzo im Gasthaus zu erzählen. Es war beim „Blumenstöckl“ (siehe dort). 1816 gehörte der Student dem kurzlebigen Verein an, der deutsches Wesen in Wien fördern sollte. Die Schindlerschen Statuten sind mitgeteilt bei Ed. Hüffer, „Anton Felix Schindler“ (Münster 1909 S. 4ff.). Um jene Zeit arbeitete der musikalische Jurist, wie er selbst angibt, bei Dr. Bach in der Kanzlei (ob Bach senior oder junior, ist nicht ganz sicher. Jedenfalls mußte er den jüngeren Bach beim „Blumenstöckl“ kennen lernen), was schon im Abschnitt: Bach besprochen ist. Im Laufe der nächsten Jahre wurde er näher und näher mit Beethoven bekannt, so sehr, daß er spätestens 1822 dort schon Geheimsekretär ohne Gehalt geworden war. Im genannten Jahr verließ er die Amtsstube gänzlich, um vom Dilettanten zum Berufsmusiker zu werden (Hüffer S. 8). Er wurde, wohl durch Beethovens Einfluß, erster Geiger am Josephstädter Theater, bei dessen Eröffnungsfeier er schon mitwirkte. Als Beethoven von Schindler ersucht wurde, ihn in kurzem mit dem Erforderlichen zum Direktionsfache bekannt zu machen, antwortete der Meister: „Glauben Sie denn, daß man einen Musikdirektor improvisieren kann?“ („Kölnische Zeitung“ 28. Juni 1845, benutzt bei Hüffer S. 9). Mit Schindlers Klavierspiel war Beethoven keinesfalls sonderlich zufrieden, wie der jüngere Musiker selbst berichtet (Schindler I, S. 14). Seine Stellung am Josephstädter Theater wurde von Schindler getreulich zu Beethovens Ehre und Vorteil ausgenutzt, zunächst dadurch, daß er alle Symphonien zur Aufführung brachte. Auch sonst sind erdrückende Beweise dafür vorhanden, daß der Adept in uneigennütziger Weise, wo es nur anging, den Wünschen und Absichten des Meisters entgegenkam. Auch bei Gelegenheit der großen Akademie von 1824 benahm sich Schindler so, daß Beethoven nur durch sein Mißtrauen verleitet an Schindlers Ehrlichkeit und dessen guten Absichten zweifeln konnte. Ein Zerwürfnis war übrigens vorübergehend. Thayer, Hüffer haben sich eingehend darüber geäußert. In neuester Zeit (1925 in der „Musik“, März und April) hat Walter Nohl die Gesprächshefte ausgenutzt für die Studie „Die Beziehungen Anton Schindlers zu Beethoven“, wobei auch der nicht selten lakaienhaften Unterwürfigkeit Schindlers gedacht wird, der hunderterlei für den Meister zu besorgen hatte, das nicht mit der Kunst zusammenhing. Er mußte auch Gänge zu Handwerkern unternehmen, zur Polizei rennen, Briefe schreiben, überdies die ganzen Qualen im Vormundschaftsprozeß mit erleben, um nur wenigens anzudeuten. Und überall zeigt er sich willig, auch wenn

Beethoven oft in gröblicher Weise schimpft und ihn schier bedientenhaft behandelt. Sogar Beethovens Scherze waren oft beleidigend. Schon 1823 fühlte er sich durch Schindler beengt — dieser wohnte ja damals beim Meister —, so daß er ihn z. B. im Briefe an Grillparzer als lästigen „Apendix“ bezeichnet. (Dazu Schindler II, S. 52 und Th.-R. IV, S. 443ff.) Vom März 1825 bis August 1826 war dann der Verkehr unterbrochen. Schindler wohnte damals in der Josephstadt, Kaisergasse 30, „gleich das Haus vom Glacis“. Kurz vorher wird in Zieglers Adreßbuch die Schindlersche Wohnung angegeben mit: Josephstadt, Josephigasse Nr. 15. Nach dem Selbstmordversuch des Neffen Karl war der tief erschütterte Meister sehr versöhnlich gestimmt. Der alte Freund Breuning wird wieder in den Vordergrund gezogen, und Schindler berichtet auch folgendes (II, S. 128): „Bald nach Wiedervereinigung mit Breuning kam auch an den Verfasser von dem Meister das Ersuchen, den früheren Platz in seiner Umgebung wieder einnehmen zu wollen, was unverzüglich geschehen.“ Mittlerweile war Karl Holz in den Kreis eingetreten, und Schindler fand auch sonst manche Veränderungen vor, besonders im Befinden des Meisters, der schon gegen seine letzte Krankheit kämpfte. Nichtsdestoweniger schickte er sich in die Umstände mit Anhänglichkeit an den absterbenden Meister. Wichtige Mitteilungen aus dem letzten Lebensjahr Beethovens werden dieser Wiedervereinigung verdankt. Überhaupt dürfen Schindlers Angaben in dessen „Beethovenbiographie“ nicht allgemein genommen unterschätzt werden. Das frühe Leben des Meisters war ihm freilich nicht als Miterlebtes bekannt, aber von 1818 an ist er durchschnittlich wohlunterrichtet, indem er nicht wenig als Zeuge berichten kann. Die Sucht, einen erzählenden Faden zu finden und festzuhalten, hat allerdings zur Einführung mehrerer unerweislicher Übergänge geführt. Man muß streng unterscheiden, was Schindler wissen mußte, konnte und nicht wissen konnte. — Wir gelangen zu Schindlers „Beethovenbuch“, dessen Geschichte uns noch weit über die Grenzen des Künstlerlebens hinausführt, dem es gewidmet ist. Noch in den letzten Stunden des Bewußtseins hatte Beethoven Fr. Rochlitz als künftigen Biographen gewünscht. Breuning starb bald danach, und Rochlitz lehnte ab. Zu dieser Angelegenheit ist Schindlers Brief an Moscheles vom 14. September 1827 von Wichtigkeit („Aus Moscheles' Leben“ I, S. 168f.). Auch ein Schindlerscher Brief vom 12. September jenes Jahres kommt in Frage (vgl. Liepmannssohns Katalog vom 7. Mai 1896, S. 81 Nr. 1101, Schindler an Rochlitz). Auch Holz, der bis zu einem gewissen Grade berufen gewesen wäre, ein Leben Beethovens zu schreiben, zog sich von der Sache zurück. Der weitere

Kandidat war Schindler, der ja viele Handschriften vom Meister geschenkt erhalten und offenbar Nachrichten und anderes zum Zweck einer Lebensbeschreibung gesammelt hatte. Die Papiere, die Breuning zu demselben Zweck vereinigt hatte, wurden Schindler von der Witwe ausgeliefert. Die Angaben über Beethovens Jugend hatte er sich noch von Breuning selbst verschafft. Nach Bonn ist er damals noch nicht gekommen. Mit Neate, Ries, Moscheles stand er in Verbindung. Den Wiener Bekannten verdankte er manches, und so wurde denn aus Sicherem, Beglaubigtem und aus Vermutungen die Lebensgeschichte des Meisters durch Schindler aufgebaut, die uns noch weiter beschäftigen wird. Schon im September 1827 war Schindler übersiedelt, und zwar nach Pest. Schindlers Schwester war dort als Sängerin beschäftigt. Er selbst übte im Brunsvikkreise Beethovensche Quartette ein. Im Frühling 1829 kehrte er wieder nach Wien zurück. Dieses hielt ihn bis zum Dezember 1831 fest. Damals hatte er eine Stellung als Musikdirektor in Münster angenommen, wohin er über Prag, Dresden und Leipzig reiste (Hüffer S. 20). Dann folgte ein Aufenthalt in Aachen. (Beginn der musikalischen Tätigkeit dort am 1. Juni 1835. Im September 1839 vollendete Schindler dort seine „Beethovenbiographie“, die mit der Jahreszahl 1840 zu Münster bei Aschendorf erschien, geschmückt mit dem Stich von Eichens nach dem Schimonschen Brustbild, der dann auch in alle späteren Auflagen überging. Trotz der vielen Feindschaften, die sich Schindler in Münster und Aachen zugezogen, und derer, die er schon von Österreich mitgebracht hatte, wurde doch das Buch verkauft. Die zweite Auflage von 1845 brachte den unveränderten Text der ersten bis S. 272, dann folgten Nachträge, und zwar „Auszüge aus Beethovens Konversationsheften“ S. 275 ff. Die Seiten 278 f. beziehen sich auf die Gallenbergangelegenheit und sind später geändert worden. Ein weiterer Nachtrag ist nichts als eine unveränderte Beifügung der Schindlerschen Schrift „Beethoven in Paris“, einer Schrift, die der Autor inzwischen nach seinem Pariser Aufenthalt herausgegeben hatte. Zu den Faksimiles in der 1. Auflage: „Ich bin was da ist . . .“, „laßt unss das lied des unsterblichen Schiller sehen . . .“ kam in der 2. Auflage noch die Nachbildung eines Briefes von Beethoven an Schindler vom 2. Juli 1823. — Die dritte Auflage von 1860 war eine wesentliche Umgestaltung, die in der vierten von 1871 wörtlich beibehalten ist. Beziehungsweise die vierte ist nur eine neue Titelaufgabe. Über die verschiedenen Auflagen des Schindlerschen „Beethoven“ vgl. „Neue Wiener Musikzeitung“ vom 1. Oktober 1890 S. 2f., „Hamburger Signale“ 1892, Nr. 11, und Liliencrons „Allgemeine deutsche Biographie“, bei: Schindler.

Es darf nicht unerwähnt bleiben, daß der leitende Geist des Hirschbachschen Repertoriums in Anton Schindler zu suchen ist, der dort auch über Beethoven vielerlei veröffentlicht hat. Das „Beethovenhandbuch“ wies gelegentlich auch auf diese Veröffentlichungen hin.

Von weitreichender Bedeutung für die Beethovenforschung ist Schindlers Besitz an Handschriften und anderem aus Beethovens Nachlaß. Schindler, darauf bedacht, sich nach lebhafter, oft angefeindeter Tätigkeit als Musikleiter und Schriftsteller ein ruhiges Alter zu verschaffen, gab sich Mühe, die Dinge aus Beethovens ehemaligem Besitz zu verkaufen. Er bot sie der Königlichen Bibliothek in Berlin und dem belgischen Gouvernement an, reiste auch zum Zweck von Unterhandlungen anfangs Juni 1843 nach Berlin, ohne anderes zu erreichen als viele Bekanntschaften in Musikerkreisen. Erst spät danach während des Bonner Beethovenfestes von 1845, nachdem sich das British Museum in London durch Neate bei Schindler um den Nachlaß beworben hatte, erhielt er während des Festes die Nachricht, daß der König von Preußen den Ankauf bewilligt habe. (Vgl. Hüffer S. 52f. und W. Altmann, „Die Musikabteilung der preußischen Staatsbibliothek in Berlin“ [„Kunstwanderer“ 1920]).

Bei Schindlers zweimaliger langer Anwesenheit in Paris, 1841, und dann wieder von 1841 auf 1842 wurde er von den französischen Musikern Beethovens wegen ungewöhnlich gefeiert, und er mag dort wohl als „ami de Beethoven“ oft genug bezeichnet worden sein, aber die Geschichte von der Besuchskarte mit diesem Titel ist eine boshafte Lüge, eine Erfindung Heinrich Heines, der sie zuerst in der „Augsburger Allgemeinen Zeitung“ vom 29. April 1841 zu lesen gab (aufgenommen in die Campesche Ausgabe Bd. 11, Kunstberichte aus Paris, „Musikalische Saison von 1841“. Diese Visitkartengeschichte ist längst widerlegt, und zwar durch A. W. Thayer in der Bockschen „Neuen Berliner Musikzeitung“ von 1881 Nr. 52, S. 411, in welcher kurz vorher Köhlers Mitteilungen über Schindler zu lesen waren (in Nr. 31, S. 243). Wurzbachs „Biograph. Lexikon“ ging auf die Angelegenheit ein, wie es denn überhaupt dem Beethoven-Schindler einen ausführlichen Abschnitt gewidmet hat (Bd. XXX, S. 4ff.).

Daß sich in allen Schriften über Beethoven geradewegs ungezählte Stellen auf Schindler beziehen, ist allbekannt, und Beethovens wegen ist der Mann auch in allen Musiklexika besprochen, so wenig bedeutend er auch sonst gewesen. Hanslick nannte ihn den Eckermann Beethovens, was zum Teil eine gute Vergleichung ist. In bezug auf unseren Meister sind neben Schindler noch viele andere Nothelfer zu nennen, die bei Th.-R. im III. Band eine genügende Würdigung gefunden



haben. Zu den Stellen in den Lexika sei angemerkt, daß durch irgendein Mißverständnis bei Grove ein unrichtiges Geburtsdatum steht. Eine kurze Lebensgeschichte nach urkundlichen Quellen in der „Allgemeinen deutschen Biographie“ Bd. XXXI, S. 287. — Ein Briefchen Beethovens an Schindler, das sonst übersehen ist, steht in der Zeitschrift „An der blauen Donau“, Wien 1888, S. 120. — Ein belangreiches Schreiben von Schindler aus dem Jahre 1839 war im Prager Katalog Donebauer 1908 abgedruckt, S. 11. — Schindlers Mitteilungen an Moscheles aus den letzten Tagen Beethovens wurden durch Dr. Jul. Kapp veröffentlicht in den „Blättern der Berliner Staatsoper“ vom Dezember 1920, die „Tägliche Rundschau“, Berlin, 27. Dezember 1920, gab Auszüge. — Daß Breunings „Aus dem Schwarzspanierhause“ zu berücksichtigen ist, versteht sich von selbst (S. 37f., 42, 48, 76f., 102, 110). Mit Unzuverlässigkeiten bei Schindler beschäftigte sich F. Artaria in dem Blatt „Der Merker“ vom 1. August 1911. — Siehe zu: Schindler auch „Zeitschrift der internat. Musikgesellschaft“ 1909. —

Schindler war hochaufgeschossen, mager, von Bewegungen, die für viele komisch wirkten. Ein Bildnis aus seiner Jugend ist mir nicht bekannt geworden. Das mehrmals abgebildete aus spätem Alter läßt einen Pedanten erraten. In Robert Hornsteins „Memoiren“ heißt es: „Seine komische Erscheinung und seine Manieren trugen dazu bei, daß er unterschätzt wurde. Es machte eine durchaus komische Wirkung, wenn der lange hagere Mensch mit seiner näselnden Stimme und seinen Telegraphenbewegungen dozierte.“ Hornstein nimmt aber Schindlers Charakter in Schutz. Und ich möchte auch im Handbuch nicht versäumen, darauf hinzuweisen, daß Schindler zwar wie alle Menschen Irrtümern unterworfen sein mußte, daß es ihm aber gewiß fern lag, Unrichtigkeiten mit Absicht auszusprechen.

**Schlachtmusik.** Kriegsberichte, Truppenmärsche, Trommelwirbel, Trompetenzeichen, Kanonendonner nah und fern, die waren den Wienern seit 1805, noch mehr seit 1809 und 1813 vertraute Aufregungen. Hatte doch Napoleon das wüste Getöse über Mitteleuropa gebracht durch seine nahezu immer siegreichen Kriegszüge. Da kam die Nachricht von Wellingtons Sieg über die Franzosen bei Victoria in Spanien nach Wien. Nebenbei bemerkt, heißt die Stadt Victoria und nicht Vittoria, wie der Ort in Italien. Doch wurde der Name bald italisiert und dann hieß er in Wien eben Vittoria; auch für Beethoven, in dessen Kreisen man lebhaften Anteil an allem nahm, was Napoleons Aufsteigen und Sinken betraf. Man erinnere sich doch in dieser Beziehung an Beethovens Tun in der Zeit etwa zehn Jahre vor der Schlacht bei Victoria, als Beethoven noch den Konsul Bonaparte verehrte und ihm seine

dritte Symphonie, die „Eroica“, widmen wollte. Nach der Kaiserkrönung von 1804 schlug die Verehrung ins Gegenteil um, und die Widmung wurde beseitigt.

Die Nachricht von Wellingtons Sieg traf am 27. Juli 1813 in Wien ein. Johann Nepomuk Mälzel scheint es gewesen zu sein, der Beethoven auf den Gedanken brachte, die Schlacht bei Victoria durch eine Komposition zu verherrlichen. Er wollte eine Schlachtsymphonie für sein neuerfundenes Panharmonikon von Beethoven komponiert haben und steuerte jedenfalls im äußerlichen Sinn viele Gedanken auch zur eigentlichen Schlachtmusik Beethovens bei. Man kennt die Sache aus A. W. Thayers „Beethoven“ und weiß, wie der Tonsetzer und der Mechaniker anfangs in Eintracht wirkten, wie sie später in Streit gerieten. Der langwierige und auch langweilige Prozeß wird an dieser Stelle nur angedeutet. Doch kann ich den zustimmenden Hinweis auf die Stellungnahme Gustav Ernests („Beethoven“ S. 305ff.) gegen Thayers übertriebene Ausführungen nicht unterdrücken.

Beethoven komponierte rasch die einleitenden Trompetenrufe, die Märsche der Engländer und Franzosen, das Schlachtgetöse und die Siegessymphonie für großes Orchester und einige Lärminstrumente. J. N. Mälzel veranlaßte die erste Aufführung der Komposition am 8. Dezember 1813, und zwar zugunsten der österreichischen und bayrischen Krieger, die in der Schlacht bei Hanau verwundet worden waren. Der „Österreichische Beobachter“, damals das offiziöse, von J. A. v. Pilat geleitete Blatt, hebt in seinem Bericht über das Konzert die Verdienste „J. Mälzels“ kräftig hervor und lobte auch die „Kompositionen unsres Beethoven“ in warmen Ausdrücken. Beethoven leitete das Orchester selbst. „Eine besondere Freude gewährte es, Beethoven dirigieren und unsern Salieri und Siboni die Artillerie dieser Schlacht leiten zu sehen.“ Die Letztgenannten kommandierten also die Ratschen und die Riesentrommeln oder Donnermaschinen, von denen wir durch Beethoven selbst noch Genaueres hören werden. Der Erfolg war ein glänzender, zumal auch „eine tiefgedachte, meisterhafte Symphonie von Beethoven“ (so schreibt der „Beobachter“) aufgeführt worden war. „Auf allgemeines Verlangen“ mußte das Konzert am 12. Dezember, es war ein Sonntag, wiederholt werden. Eine dritte Aufführung der Schlachtmusik fand am 2. Jänner 1814 statt. Der „Österreichische Beobachter“ bringt nun keine Berichte mehr und scheint gegen Beethoven etwas mißgestimmt gewesen zu sein. Denn in der Ankündigung der dritten Aufführung wird der Tonkünstler „Herr von Bethoven“ (NB. mit einem „e“ und „von“ statt „van“) genannt, und bei der weitem Ankündigung gibt man ihm zwar die zwei e, wogegen das von

(statt van) noch immer unverbessert bleibt. Zudem steht die ganz knapp gehaltene Ankündigung an letzter Stelle, wo sonst gewöhnlich der „Circus gymnasticus“ genannt wurde. Gänzlich totgeschwiegen aber wird Beethovens Name vom „Beobachter“ in der Ankündigung der „Fidelio“-Aufführung im Mai 1814. Allerlei geheime Winkelzüge, ausgeführt von den vielen Gegnern und Feinden Beethovens, mögen das offiziöse Organ gegen den Tonmeister eingenommen haben. Überdies war Beethoven seiner Schlachtmusik wegen in der Zeitschrift „Der Sammler“ recht übel mitgenommen worden. Ein ungünstiges Urteil ungenannter Berichterstatter nennt die Schlachtmusik geradezu eine „künstlerische Verirrung“ und belehrt überdies den Tonkünstler über seine Symphonie. (Im Bericht vom 12. Dezember 1813 und bezugnehmend auf das Konzert im Universitätsaal an eben dem genannten Tage. — Die Symphonie war die in A-Dur.) Viel freundlicher stellte sich die „Wiener Zeitung“ zur Sache. „Der Beifall, den Beethovens kraftvolle Kompositionen, von ihm selbst dirigiert, bei allen Zuhörern fanden, stieg bis zur Entzückung. Von mehreren Musikstücken der Beethovenschen Kompositionen wurde durch anhaltendes Zuklatschen die Wiederholung verlangt . . .“ Die „Leipziger allgemeine musikalische Zeitung“ äußerte sich überaus anerkennend, ja fast überschwenglich.

Ein abfälliges Urteil, das die Schlachtmusik und den Symphoniker Beethoven wieder zugleich anzugehen scheint, wurde vor kurzem aus Fourniers neuem Buche: „Die Geheimpolizei auf dem Wiener Kongreß“ wiederholt abgedruckt. Das erwähnte Urteil stammt aus dem Dezember 1814 und behauptet, daß durch die neuen Kompositionen der „Enthusiasmus für das Kompositeur-talent des H[errn] Beethoven auf keine Weise vermehrt worden sei. . .“

Während der Zeit des Kongresses drängten sich, wie in Wien überhaupt, so auch für Beethoven, wichtige Ereignisse. Den Streit mit Mälzel wollen wir diesmal beiseite lassen, zumal ich an anderer Stelle eine ausführliche Erörterung der Sache mit allen Quellenangaben zu geben gedenke. Aber weitere Aufführungen der Schlachtmusik und manches, das sich daran knüpft, können schon heute besprochen werden.

Am 27. Februar 1814 war die vierte Aufführung der „Schlacht bei Vittoria“. Auf diese Aufführung bezieht sich ein Briefchen Beethovens an einen der Mitarbeiter beim „Österreichischen Beobachter“. Das Schriftstück war bis vor kurzem unbekannt. In einem Autographenkatalog der Firma Karl Ernst Henrici in Berlin ist der Anfang des Briefchens faksimiliert. Ich muß mich an diese Nachbildung halten, da mir die Urschrift noch nicht zugänglich war. Da lese ich: „Unser Beet-

hoven bittet Unsern Hartmann Seine Akademie, welche Sonntags am 27. dieses Monaths im großen Redoutensaale abgehalten wird, in unserm Beobachter gütigst anzuzeigen.“ Dieses Stück des undatierten Briefes paßt nun wie ein wohlgeschnittener Stein im Zusammenlegenspiel zu den bisher bekannt gewordenen Ereignissen in Beethovens Leben. Wir lasen ja oben im „Österreichischen Beobachter“ über „unsern Beethoven“. Der Meister knüpft an diese Stelle in der Kritik vom Dezember 1813 an, indem er Herrn Hartmann „unsern Hartmann“ und den Beobachter „unsern Beobachter“ nennt. Es ist nach dem Zusammenhang klar, daß Beethovens Briefchen einige Tage vor den 27. Februar 1814 fällt. Näheres über die Sache in Frimmel, „Beethovenforschung“, Heft VI und VII.

„Am 25. Dezember 1814 wurde im großen Redoutensaale zum Vortheile der im Versorgungshause zu St. Marx befindlichen armen Bürger und Bürgerinnen eine musikalische Akademie gegeben, wobei sämtliche Musikstücke von Herrn Ludwig van Beethoven waren, und zwar eine große Symphonie, die neue Kantate ‚Der glorreiche Augenblick‘, gedichtet von Dr. Alois Weißenbach, endlich die Instrumentalkomposition ‚Wellingtons Sieg in der Schlacht bei Vittoria‘. Herr van Beethoven hatte die Leitung des Orchesters übernommen . . .“ (Nach der „Wiener Zeitung“ vom Januar 1815, wieder abgedruckt in der „Wiener Abendpost“ vom 18. Januar 1915.)

Von nicht geringer Bedeutung waren unter den ersten Aufführungen der Schlacht auch die zwei in Prag im Jahre 1816. Über diese sind wir durch Carl Maria v. Weber verhältnismäßig gut unterrichtet. Weber gehörte zwar nicht zu den unbedingten Verehrern Beethovens, wie man das neuestens wieder durch einen Brief Webers an H. G. Nägeli bestätigt findet, doch hatte er stets eine gewisse Ahnung von der überlegenen Größe des älteren Kunstgenossen, dessen „Genieblitze“, wie Weber meint, „zeigen, wie groß er sein könnte, wenn er seine üppige Phantasie zügeln wollte“. (Brief vom 26. März 1810.) In Prag wirkte C. M. v. Weber zugunsten der Verbreitung Beethovenscher Werke, und die zwei Prager Aufführungen der „Schlacht bei Vittoria“, von denen er eine selbst leitete, scheinen ihn nicht wenig gefesselt zu haben. Am 22. April 1816 schrieb Weber an Rochlitz: „ . . . Beethovens ‚Schlacht bei Vittoria‘ ist zweimal hier gegeben worden und hat beinahe mißfallen, wahrscheinlich, weil die Erwartung zu hoch gespannt war und es mit dem die wirkliche Schlachtdarstellenwollen immer eine mißliche, ja unwürdige Sache ist. . . .“ Die erste Aufführung am 6. April 1816 war nach Webers Urteil durch das Vorherrschen der Lärminstrumente einigermaßen verdorben worden, doch sagt er von

der Siegessymphonie, in der ja reine Orchestermusik ohne Ratschen und Donnermaschine geboten wird, daß sie „offenbar große Geniezüge“ hat, wie sie dem „mächtigen Tonsetzer wohl nie fehlen können. Es herrscht mitunter ein wahrer Siegesjubiläum darin; auch das ‚God save the King‘ ist einmal auf höchst eigentümliche und kräftige Weise herbeigeführt und begleitet“.

Die zweite Prager Aufführung am 14. April 1816 wurde durch Weber selbst geleitet. In seiner Besprechung bringt er die Beethovensche Schlacht im Gegensatz zu einem Oratorium von J. Sauer, das vorher aufgeführt worden war, und das er tüchtig verrißt. „Desto wohlthuender“, fährt Weber fort, „war die gelungene Aufführung des kriegesischen Tongemäldes von Beethoven: ‚Die Schlacht bei Vittoria‘. Die Vorteile, die das Lokal bot [Notabene: diese Aufführung fand im ständischen Theater statt], waren weislich angewendet worden, das Annähern der Truppen im Sinne des Komponisten zu verdeutlichen. Die Kanonen, Ratschen und Trommeln wirkten in der Folge wohl, aber sie waren so in den Hintergrund des Gemäldes gestellt, daß man imstande war, dem musikalischen Gange zu folgen, und nicht ein alles verschlingender Lärm die Ohren der Zuhörer betäubte. Die Anwesenheit des Kapellmeisters Hummel aus Wien, der dieses Werk unter des Komponisten eigener Leitung gehört hatte, verschaffte dem dirigierenden Kapellmeister C. M. v. Weber Gelegenheit, mit Gewißheit alle beabsichtigten Effekte heraustreten zu machen, welches er mit der Liebe und dem Eifer tat, welche er gewiß für alles Gute hegt.“ Nun lobt sich Weber selbst noch weiter in bezug auf die Vorführung des Werkes. Doch war auch bei dieser zweiten, besseren Aufführung die „Wirkung auf das Publikum nicht groß“. „Der Wirkung der Schlacht scheint ihr zu schnelles Hereinbrechen zu schaden, weil keine Steigerung der Kraft mehr möglich ist.“ (Ich kenne das Werk, sowohl aus der Partitur als auch vom lebendigen Anhören, und kann der Beobachtung Webers nur beistimmen.) Ohne die erwartete Steigerung bleibt, wie Weber sagt, „Kälte“ zurück, „trotz der kräftigen Figur des Sturmmarsches, der immer tonstufenweise fortrückt“. „Ob dieses Fortrücken sich nicht auch mit andern in den Grenzen der Regeln liegenden Mitteln hätte bewerkstelligen lassen, läßt Referent dahingestellt sein.“ Als Tonmalerei ist das chromatisch aufsteigende Wiederholen des „Sturmmarsches“ vorzüglich geraten. Neue Regimenter marschieren auf, dann beginnt das Toben der Schlacht. Sieg wird verkündet. Ganz merkwürdig ist das Abklingen der Siegesfreude in Form eines Fugato. Ich meine, es sei ein Mißgriff, die musikalische Form der Fuge, die jederzeit den Charakter der Steigerung gehabt

hatte, versuchsweise als ein Absteigen vorzuführen. Soweit man davon unterrichtet ist, trägt Mälzel die Schuld an der Einführung eines Fugato in die Schlachtmusik. Was dann meines Erachtens weiterhin nicht der sonstigen musikalischen Logik Beethovens entspricht, ist die Art, wie das: „God save the King“ zwar geistreich eingeführt, aber gerade dort abgebrochen wird, wo jedermann den bekannten Abschluß der Volkshymne erwarten würde. Zweimal wird man bis zu den letzten Takten hingeführt, zweimal durch jähes Abspringen enttäuscht. Dann kommt anderes, das für das Entgangene nicht entschädigt. Ich hatte den Eindruck, als sei in der Eile des Komponierens der Nachsatz vergessen worden. Doch war es vielleicht die Absicht Beethovens, durch das jähe Abbrechen der Melodie die Zuhörer zu verblüffen. Zu Weber zurückkehrend, sei hervorgehoben, daß er bei seiner Vorführung der Schlachtmusik in theaternmäßiger Zurichtung jedenfalls Beethovens Anweisungen zu einer sinngemäßen Ausführung des Werkes wohl beherzigt hat. Kurz vor Webers Aufführung waren jene Anweisungen zugleich mit der Partitur des Werkes lithographiert worden.

Es war, wie es scheint, im Jänner 1816. Denn damals lud der Verlag zur Pränumeration ein. Die ausführliche Ankündigung dieser neuen Erscheinung des Musikalienhandels ist in der „Wiener Zeitung“ vom März 1816 mehrmals zu finden. S. A. Steiner & Co. kündigten zugleich mit der 7. und 8. Symphonie auch an: „Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria“, und zwar als Beethovens 91. Werk.

Jene Anweisungen Beethovens sind zwar in die neue Gesamtausgabe der Werke Beethovens mit aufgenommen, doch werden sie so wenig beachtet, daß eine vollständige neuerliche Wiedergabe gerechtfertigt ist. Man sucht diese wichtigen Winke und Mitteilungen vergebens in den Zusammenstellungen, die der schriftlichen Nachlassenschaft Beethovens gewidmet sind, und auch bei Th.-R. sind nur die ersten Abschnitte mitgeteilt. Anbei das ganze Dokument, das unter anderem auch über die Lärminstrumente, die bei der Schlacht mitwirken, Aufklärung bietet und beherzigenswerte Fingerzeige über die Tempi und die Besetzung des Orchesters enthält. Man wird auch die Mitteilung zu beachten haben, daß die Donnermaschinen von vorzüglichen Musikern bedient wurden, wie es ja in mehreren Berichten aus der Zeit der ersten Aufführungen ebenfalls angedeutet wird.

Nun Beethovens Bemerkungen für die Aufführung. „1. Es müssen zwey Chöre Blasinstrumente dabey seyn. Der erste Marsch: Rule Britannia wird von der ersten Harmonie geblasen; der zweyte: Marlborough von der zweyten Harmonie. Bey den nachfolgenden Stücken blasen beyde Harmonien zusammen. Das übrige Orchester muß natürlicher-

weise verhältnismäßig so stark als möglich besetzt werden; je größer der Saal, desto stärker die Besetzung.

2. Zu den zwey großen Trommeln (nicht große türkische Trommeln), wodurch die Kanonenschüsse bewirkt werden, gehören die größten Gattungen derselben (hier waren sie fünf Wiener Schuh ins Gevierte), welche man in den Theatern braucht, um einen Donnerschlag zu bewirken (die eigentliche türkische Trommel gehört nur ins Orchester); sie müssen entfernt von dem eigentlichen Orchester, jede auf entgegengesetzter Seite, wovon eine Seite die englische, die andere die französische Armee vorstellt, wie es der Saal erlaubt, stehen, ohne daß sie von den Zuhörern gesehen werden. — Voran darf wohl der Kapellmeister stehen, der beyden Seiten den Takt gibt. Diejenigen, welche die Kanonenmaschinen spielen, müssen durchaus nicht im Orchester, sondern an einem ziemlich entfernten Ort stehen und müssen von sehr guten Musikern gespielt werden. (Hier in Wien wurden selbe von denen erstern Kapellmeister gespielt.)

3. Die Maschinen, Ratschen genannt, welche das kleine Gewehrfeuer vorstellen und gewöhnlich bey den Theatern zum Krachen des Donners, auch selbst zu Peletonsfeuer gebraucht werden, müssen ebenfalls auf entgegengesetzten Seiten wie die Kanonen und auch in deren Nähe gesetzt werden. Es ist hierüber einiges angezeigt; man überläßt dieses Männern von Einsicht, nur ist in Acht zu nehmen, daß sie nie anfangs bey einem Tempo eintreten, außer bey dem Presto: Alla breve, damit man das Thema von jedem Tempo höre. Beym Sturm marsch spielen sie gar nicht.

4. Die Trompeten in Es und in C werden ebenfalls auf entgegengesetzten Seiten in der Nähe der Kanonade geblasen, die in Es auf der englischen Seite, die in C auf der französischen Seite, außerdem befinden sich noch 4 Trompeter im Orchester, wovon die zwey Trompeten in Es und C stehend im Orchester geblasen werden müssen.

5. Auch müssen auf jeder Seite zwey gewöhnliche Militärtrommeln seyn, welche vor jedem Marsch auf ihren Trommeln gleichsam die Entrade machen; nur ist zu bemerken, daß diese Entraden nicht zu lange dauern, jedoch länger als angezeigt, und womöglich sich in einer Entfernung stellen, und sich immer mehr und mehr nähern, um das Anrücken der Truppen recht täuschend vorzustellen.

6. In Betreff der Tempo sind folgende Bemerkungen zu machen:

a) Der englische Marsch nicht zu geschwind, der französische Marsch lebhafter. Das erste Tempo nach dem französischen Marsche moderato, das zweyte darauf folgende  $\frac{3}{8}$  noch ein wenig langsamer. Beym Sturm marsch wird es gut seyn, wenn das Tempo immer allmählig nach und

nach etwas geschwinder genommen würde. Das letzte Tempo  $\frac{6}{8}$  Andante nicht zu geschwind.

b) ‚Siegessymphonie‘. Entrada nicht zu geschwind, das zweyte Tempo C sehr lebhaft. Das letzte Tempo  $\frac{3}{8}$  nicht zu geschwind, beinahe Allegretto. Wo angezeigt ist, daß nur zwey Violinen 1 mi, zwey Violinen 2 do, 2 Violon und zwey Violoncello mitspielen sollen, können auch in einem größeren Saale zu drey oder vier jedoch der besten Ausführer für jede Stimme gerechnet, spielen.

7. Es ist sehr nothwendig, daß bey der Aufführung im Orchester nebst dem Violindirekteur noch ein Kapellmeister den Takt für's Ganze schlägt, welchen beyden empfohlen wird, die Wirkung des Ganzen immer im Auge zu behalten, damit die Instrumental-Musik nicht von den Ratschen und Trommelnmaschinen usw. verdunkelt wird; überhaupt ist hiebey nach Maßgabe und Verhältnis der Größe des Saales, der Besetzung des Orchesters sich zu richten.

8. Bey der Siegessymphonie sind ebenfalls durchaus 2 Harmonien, jedoch bläst die zweyte Harmonie bey den Pianos und Solos nicht mit.

Wien, im Dezember 1815.

Ludwig van Beethoven.“

Die Partitur verzeichnet neben den Instrumenten des sonstigen Beethovenschen Orchesters, also neben Streichern, Holzbläsern, Hörnern und Posaunen, auch noch die kleine Flöte (zum Nachahmen des Pfeifens der Kugeln; es ist ein brutaler Effekt), den Triangel und die große Trommel mit Becken. Dazu kommen die reichlichen Trompeten für die Signale und kleine Trommeln. Endlich finden sich ungewöhnliche Lärminstrumente ein, wie Ratschen und Donnermaschinen.

Was die Tempi betrifft, hat Nottebohm einige Angaben aufgefunden, die bestimmte Ziffern geben und auf Beethoven zurückzugehen scheinen. Der Musiker findet sie in Nottebohms „Beethoveniana“.

Im kritischen Verzeichnis der Werke Beethovens von Lenz ist manche beherzigenswerte Beobachtung über die Schlachtmusik festgehalten; und dort wird auch von mehreren Schlachtmusiken anderer Komponisten gehandelt. Beethovens Op. 91 hat sie alle überlebt, auch die Wintersche Schlacht für fünf Orchester. Beethovens „Schlachtmusik“ ist noch heute lebensfähig, was bei mehreren neuen Aufführungen recht deutlich wurde.

Immerhin bleibt es eine Gelegenheitsarbeit Beethovens, die durch Mälzels Einflüsse gelitten hat. Noch spät nach den angeführten Aufführungen wurde der Meister im Herbst 1825 durch Gottfried Weber, den erklärten Widersacher, in der Zeitschrift „Cäcilia“ noch-



mals an die Schlachtmusik erinnert, in unangenehmer Weise. Denn G. Weber zog in einem Aufsatz recht tüchtig gegen das Werk los. Beethoven machte schriftliche Bemerkungen zu diesem Artikel und schrieb zum Zeichen der Verachtung einige geradewegs unflätige Sätze in den Rand. G. Weber wird u. a. ein „erbärmlicher Schuft“ genannt, mehrmals ein „Erzesel“ und es kommt noch ärger. Man möge Beethovens Glossen in Otto Leßmanns „Allgemeiner Musikzeitung“ vom 30. März 1888 (Jahr XV Nr. 13) nachlesen, wo W. Tappert sie aus dem Beethovenschen Exemplar der „Cäcilia“ bei Wegelein mitgeteilt hat.

Die Schlachtmusik mußte eingehend behandelt werden, nicht des musikalischen Gewichtes, sondern des großen Aufsehens wegen, das sie zu ihrer Zeit erregt hat (siehe auch bei: Mälzel, Nägeli, Hummel).

**Schlägl** (auch Schlögl), Leopold (geb. 1799, gest. 1874). War in Heiligenstadt Besitzer des Hauses, in welchem Beethoven einmal gewohnt hat. (Siehe Böckh [Gnadenau] „Ludw. v. Beethoven in Heiligenstadt und Nußdorf“, 1890, S. 30, und die Abschnitte: Heiligenstadt, Nußdorf und Wohnungen.)

**Schlegel**, Hermann (geb. 1804 zu Altenburg, gest. zu Leyden 1884). Der bekannte Naturforscher, dessen Lebensgeschichte 1886 bei O. Bonde in Altenburg erschienen ist („Hermann Schlegel, Lebensbild eines Naturforschers“) kommt für Beethoven dadurch in Betracht, daß er ihn gut gekannt hat, wenn er auch mit ihm nicht in Verkehr stand. Um 1825 war H. Schlegel in Wien gewesen, wo eine alte Liebe für Musik wieder erwachte. Seine Mitteilungen über Beethoven aus dem genannten Buch sind folgende: „Zu meiner Erholung beschäftigte ich mich viel mit Musik, die hier [in Wien] in hoher Blüte stand. Ich konnte noch die letzten Aufführungen des unter Beethoven ausgebildeten Quartetts vernehmen, und es schmerzte mich tief, daß Beethoven, obgleich noch populär, von der immer nach Neuem haschenden Menge in Wien, die damals von Rubini, Tamburini und der Sontag gänzlich in Anspruch genommen war, nach und nach in den Hintergrund gedrängt wurde. Vergebens veranstalteten seine Verehrer das große Beethovenkonzert, dessen Riesenprogramm uns Schindler aufbewahrt hat. Der große Mann geriet zuletzt fast ganz in Vergessenheit, und erst nach seinem Tode gelangte er wieder zu allgemeiner Anerkennung. Meine Freunde und ich schwärmten für den unsterblichen Meister und schätzten uns glücklich, wenn wir ihn auf seinen Spaziergängen, sei es in Wien oder in Baden, in der Stille belauschen konnten.“ (Auf die Schlegelschen Mitteilungen hat mich vor etlichen Jahren Th. Bolte aufmerksam gemacht. Ich habe sie dann in „Österreichische Rundschau“ vom 15. März 1915, S. 461f. benutzt.)

**Schlemmer.** (I.) Name eines anhänglichen, brauchbaren Kopisten, der für Beethoven jahrelang arbeitete. Er hatte viele Hilfskräfte, doch dürfte er sie gewöhnlich beaufsichtigt haben, da Beethoven wiederholt sich in dem Sinne äußerte, daß Schlemmer selbst ein guter Kopist sei. Breuning wollte wissen, daß Schlemmer 30 Jahre lang für Beethoven gearbeitet hätte („Aus dem Schwarzspanierhause“ S. 49.). Er deutet zwar an, daß er die Nachricht von seiner Mutter hatte, doch ist die Angabe von 30 Jahren vielleicht trotzdem um vieles übertrieben. Auf alle Fälle mag beachtet werden, was Breuning über Schlemmer mitteilt. „Beethovens Copist durch 30 Jahre war Schlemmer. Es war das Copiren seiner Manuscripte eine schwierige Arbeit, und nur wenige konnten ihr gerecht werden. Schlemmer wohnte am Graben, unweit des Kohlmarktes in dem Hintertrakte eines Hauses. Er hatte geschulte Unterarbeiter, und namentlich unter diesen einen lang-jährigen, welcher im Fischhofe (dann Galvagnihofe) am Hohen Markte, wie meine Mutter mir erzählte, in einem düsteren Nagelschmiedgewölbe unter dem Durchgangstore seine Copien gemacht haben soll.“ Schlemmers Wohnung befand sich im Brandauschen Hause, das um 1816 Nr. 1217 (Kohlmarkt) hatte. Beethoven nennt es ausdrücklich. (Siehe den Brief an Steiner, den Max Unger veröffentlicht hat in „Beethoven, Freundschaftsverkehr und Briefwechsel mit Steiner, Haslinger, Schlesinger“ S. 48, Faksimile in der Zeitschrift „Die Musik“, Märzheft 1925.)

Briefe Beethovens an diesen Schlemmer scheinen sich zwar nicht erhalten zu haben — nur durch eine Verwechslung mit einem anderen Schlemmer, der später Kostherr des Neffen Beethovens war, ist ein Brief Beethovens an den Kopisten Schlemmer irrtümlicherweise in die Literatur gekommen. (Dieser Brief war 1890 aus dem Besitz Karl Meinerts [damals] in Dessau ausgestellt, und zwar in Bonn im Beethovenhaus. Der Irrtum mit dem angeblichen Kopisten kehrt auch wieder in der „Sonntagsbeilage“ zur „Vossischen Zeitung“ Nr. 347 vom 28. Juli 1889 und bei Kalischer, „Neue Briefe Beethovens“, sowie in anderen Schriften.) Doch wird unser Kopist in den bunten Episteln des Meisters oft genug erwähnt, so schon im Jahre 1811 in einem Schreiben an den Erzherzog Rudolph. Auch im Jahre 1819 in einem Briefchen an denselben Erzherzog, das schon Köchel veröffentlicht hat, wird Schlemmer genannt. 1818 oder 1819 fällt eine Kalendereintragung Schindlers: „Schlemmer hat erhalten 25.“ — Von geringerem Belang sind die Erwähnungen im „Konversationsheft“ Nr. 34, das in der Zeit von 1820—1822 benutzt wurde: „Papier Schlemmer“ und „Schlemmer fragen, wo seine Messer geschliffen werden“ (vgl. „Die Musik“ 1905/6). Die Reinschrift der vierzig vom Erzherzog komponierten Variationen

wird „durch den Kopisten Schlemmer“ übersendet. Übrigens konnte sich Beethoven 1819 keinen ständigen Kopisten halten (Brief an Ries 19. April 1819).

Wie schon angedeutet, scheint Schlemmer mit Genauigkeit, Verständnis und Umsicht gearbeitet zu haben, sonst hätte ihn Beethoven nicht jahrelang beschäftigt, sonst hätte er ihm nicht eine so heikle Arbeit anvertraut, wie die Korrektur der schon gestochenen A-Dur-Symphonie. Ein nicht datiertes Schreiben Beethovens (mitgeteilt bei Th.-R. III), das man ins Jahr 1816 setzen muß, betrifft doch diese Symphonie, deren Stich durch zahlreiche Fehler entstellt war. „In die schon fertigen Exemplare müssen die Fehler mit Tusch verbessert werden, wozu Schlemmer zu brauchen.“ So schreibt Beethoven über den Fall, der ihn begreiflicherweise „sehr verdrießlich“ machte. Er hatte die Korrektur nicht genügend überwachen können. Dies erhellt aus dem ganzen Inhalt des Briefes.

Von einer gewissen vertrauensvollen Zufriedenheit mit Schlemmers Leistungen legt auch eine Briefstelle Zeugnis ab, die in einem Schreiben vom Juli 1823 an Erzherzog Rudolph vorkommt: „Ich ließ daher endlich Schlemmer selbe [Variationen] übersehen und sie dürften, obwohl nicht zierlich aussehen, doch korrekt sein.“ 1823 hat Schlemmer übrigens in seiner Arbeitskraft nachgelassen. Es lag am schwindenden Augenlicht, am Nachlassen der Lebenskräfte. „Mein alter Kopist sieht nicht mehr, und der jüngere muß erst abgerichtet werden.“ Das liest man in einem Briefe Beethovens vom 20. März 1823 an Peters nach Leipzig. Man kann es nur auf den alten Schlemmer und seinen Nachfolger beziehen. Im Juli desselben Jahres braucht Schlemmer einen Vorschuß von 70 fl. In jenem Sommer schreibt Beethoven auch an Schindler: „Schlemmern ist, was vom Kyrie fehlt, abzujagen. Die Nachschrift zeigen sie ihm und hiermit satis. Mit solchen Haupt-[umpenker]ls nichts weiter.“ Die Beschimpfung braucht nicht gerade gegen Schlemmer gerichtet zu sein, betrifft aber augenscheinlich die damaligen Kopisten des Meisters. Das Übergangsstadium vom alten Schlemmer zu neuen, noch nicht eingearbeiteten Schreibkräften scheint den stürmischen Tonsetzer nervös gemacht zu haben. Er wirft mit Verbalinjuriën um sich. Im selben Sommer 1823, wieder aus Hetzendorf, wird an Schindler geschrieben: „Sie können auch morgen den Schurken von Kopisten überraschen, von dem ich mir nichts gutes verspreche. Seit heut 8 Tage hat er die Variationen.“ Es ist nicht sicher, wer dieser „Schurke“ war. Kaum ist der Kopist Rampel, noch weniger der alte Schlemmer gemeint. Denn Beethoven lernte beide schätzen. (Siehe bei: Kopisten, Potter, Schrift, Rampel.)

Auf Schlemmer ist der „Schurke“ nicht zu beziehen. Wußte doch Beethoven, daß es mit dem Manne gesundheitlich abwärts ging. Im Juli 1823 schreibt er z. B. an Schindler: „Schlemmer ist zum sterben schlecht, gehn sie doch hin, vielleicht spricht er von der Rechnung, aufgeschrieben sind 165 fl; ich glaube aber, daß noch 25 fl mehr sind.“

Schlemmer starb noch im Sommer des Jahres 1823. Beethoven hat den Verlust Schlemmers gewiß recht unangenehm empfunden. „Da die Partitur korrekt gestochen werden muß, so muß ich noch mehrere mal selbe übersehen, denn es fehlt mir ein geschickter Kopist. [Der,] den ich hatte ist schon anderthalb Jahr im Grab, auf ihn konnte ich mich verlassen.“ So heißt es in einem Schreiben an Schott vom 17. Dezember 1824 (mitgeteilt von L. Nohl). Noch deutlicher spricht sich Beethovens Unzufriedenheit mit dem Wechsel der Dinge in einem Briefe vom 9. April 1825 aus: „Hier haben Sie ein Beispiel von den elenden Kopisten, welche ich seit Schlemmers Tode habe. Beinahe auf keine Note kann man sich verlassen.“ (Mitgeteilt von F. Ries, „Notizen“ S. 161. Näheres in Frimmel, „Beethovenstudien“ II, S. 7ff.)

**Schlemmer.** (II). Name eines Wiener Beamten, der in Beethovens Lebensgeschichte eintritt, als der Neffe Karl das Polytechnikum besuchte. Es war zu Ostern 1825, daß Karl dort mitten im Schuljahr eintreten mußte. Wie bekannt, liegt die polytechnische Schule außerhalb der inneren Stadt an der Stadtseite der Vorstadt Wieden. Zu besserer Beaufsichtigung des lockeren Zeisigs wurde dieser in einem Kosthaus nicht fern vom polytechnischen Institut untergebracht, und zwar bei dem Beamten Schlemmer, dessen Wohnung in der nahen Alleegasse lag, und zwar „nächst der Karls-Kirche“ Nr. 72 im ersten Stock. Dieses Haus ist längst durch einen Neubau ersetzt. Die alte Wohnungsangabe findet sich in mehreren Briefen, die Beethoven an Karl in jener Zeit gerichtet hat (Th.-R. V, S. 525ff.). Nach den Eintragungen in die Gesprächshefte und aus anderem entnimmt man, daß der Neffe neuerdings liederlich wurde, Schulden machte und den guten Onkel belog und betrog. Dann kam 1826 mit den mißglückten Studien und dem Selbstmordversuch Ende Juli. Schlemmer, der während der kritischen Zeit mitten im Feuer stand, mußte alle Unannehmlichkeiten auskosten, die sich an den einfältigen Schritt des Neffen anschlossen. Karl hatte sich mit Beethoven mehr und mehr überworfen. Der berechtigte Argwohn, daß es sich um Schulden handle, die den Neffen zum Versuch des Selbstmordes getrieben hätten, ging von Schlemmer aus. Doch war der junge Mann klug genug, nicht das Kostgeld zu unterschlagen, sondern sich von anderswo Geld zu verschaffen. Bei Th.-R. im V. Band sind druckbogenweise die Umstände ausgebreitet,

die in jener Zeit für Onkel und Neffen bestimmend waren (siehe bei: Neffe). Nach der Zeit des Selbstmordversuchs, nachdem der Neffe zunächst zur Mutter und dann ins Spital gebracht worden war, und als er dann mit Beethoven nach Gneixendorf fuhr und schließlich zum Militär nach Iglau kam, verschwinden der Kostherr Schlemmer und seine Frau von der Bühne.

**Schlesinger**, Musikverlag in Berlin, seit 1810. Begründer war Adolf Martin Schlesinger. Später kam das Geschäft an Lienau. Der älteste Sohn Adolf Martins war Moritz Adolf, der in Paris als Musikverleger wirkte. Adolf Martin Schlesinger hat klein angefangen, ungefähr 1796 (Grove gibt 1795 als Jahreszahl), mit einem Handel von Büchern, Landkarten, auch Musikalien. Ein eigentlicher Laden wurde erst 1810 eröffnet. Schlesinger war ein tüchtiger Geschäftsmann und kam bald empor. Adolf Martin hatte drei Söhne: Moritz Adolf (Maurice Schlesinger, geb. 1798, gest. um 1859 in Paris), Carl und Heinrich. Moritz Adolf, gleich dem Vater sehr geschäftsgewandt, wurde schon 1819 mit der Aufgabe betraut, in Wien mit Beethoven in Verbindung zu treten. Das erste Zusammentreffen geschah bei Steiner und Haslinger. Schlesinger wird dem Meister vorgestellt. Dieser lädt ihn ein, nach Baden zu kommen (es war allerdings Mödling und nicht Baden gemeint). Wie später 1859 Schlesinger nach der Erinnerung schrieb, fuhr er zu Beethoven aufs Land. „Vom Wagen absteigend, trat ich ins Wirtshaus und fand dort Beethoven, der mit Wuth aus der Thür ging, die er stark hinter sich zuschlug. Nachdem ich mich ein wenig abgestäubt, ging ich in das als seine Wohnung bezeichnete Haus.“ Dieses muß, wenn 1819 das richtige Jahr ist, das Hafnerhaus gewesen sein. Nach der nötigen Verständigung mit der Haushälterin und durch einiges Aufschreiben wurde Beethoven so weit vertraulich, daß er aufschrieb: „Soeben komme er aus dem Wirtshause, wo er ein Stück Kälbernes, wozu er Lust verspürt, verlangt habe, aber es sei keines dagewesen — das alles mit sehr ernster finsterer Miene.“ Schlesinger wurde nun bei langer Besprechung etwa zwei Stunden vom Meister festgehalten und, wenn er aufbrechen wollte, immer wieder zum Bleiben genötigt. Einen Kalbsbraten besorgte er dem Meister umgehend aus Wien. „Am andern Morgen lag ich noch im Bette, da kam Beethoven zu mir, küßte und herzte mich und sagte, ich sei der beste Mensch, den er je angetroffen, nie habe ihn etwas so glücklich gemacht als dieses Kälberne in dem Augenblicke, wo er sich so sehr danach gesehnt habe.“ Ein freundlicher Anfang der Bekanntschaft war nun gemacht. Das Diner, das Schlesinger gab, und von dem Castellis „Memoiren“ erzählen, daß Beethoven danach eine freie Fantasie hören ließ, fällt wohl 1819.

(Dazu Frimmel, „Beethovenstudien“ II, S. 262f.) Beethoven bot dem Berliner Verlag schon im nächsten Jahr brieflich (am 25. März) mehrere Werke an. Von diesen gingen nur die „25 schottischen Lieder“ in den Verlag über. Man hatte nicht viel Vertrauen auf diese Erwerbung. Die Platten wurden, mangelnden Absatzes wegen, bald eingeschmolzen; jedoch veranstaltete Schlesinger oder einer der Söhne eine neue Ausgabe. So behauptet Marx. Anders das „Chronologische Verzeichnis“ von Thayer (Näheres bei Max Unger, „Beethoven, Freundschaftsverkehr und Briefwechsel mit Steiner, Haslinger, Schlesinger“, 1920, S. 24ff.). — Dann trat eine Pause in den Verlagsunterhandlungen ein, bis 1821 die „schottischen Lieder“ wirklich erschienen als Op. 108. Bald folgten dann Op. 109, Op. 110, Op. 111 und dann spät noch, erst nach Beethovens Ableben, im September 1827 die Quartette Op. 132 und Op. 135. — 1824 hatte der Berliner Verlag Schlesinger begonnen, die Berliner „Allgemeine musikalische Zeitung“ durch Ad. B. Marx herauszugeben. Daher die genaue Bekanntschaft des genannten Musikgelehrten und Beethovenbiographen mit Schlesinger und seinen Verlagsangelegenheiten. Übrigens muß der alte Schlesinger schon sehr früh mit Beethoven bekannt geworden sein und mit ihm Freundschaft geschlossen haben, sonst wäre Schlesingers Brief vom 9. Juni 1817 an Beethoven nicht erklärlich. Schreibt er doch: „Mein liebster Beethoven! So sehr lange bin ich wieder ganz von Ihnen vergessen, obschon ich mir kaum eine andere Ursache denken kann, als Ihre zu häufigen Beschäftigungen — und wie ich von andern Leuten hören muß, eine bedeutende Krankheit sogar. Wahrlich, lieber Beethoven, die Dankbarkeit, die ich Ihnen schuldig bin, ewig schuldig bleiben muß, — und ich glaube mit offenem Herzen sagen zu dürfen, nie aus meinen Augen gelassen zu haben, obschon ich manchmal bey Ihnen durch meine Feinde und nicht Ihre aufrichtigen Freunde als undankbar und neidisch dargestellt wurde. . .“ (Hier nach der Urschrift, die mir vor Jahren vorgelegen hat. Das Datum ist, nebenbei bemerkt, von fremder Hand.)

In den 1820er Jahren, besonders nachdem Ad. Moritz (Maurice) sich in Paris (Rue de Richelieu Nr. 107) niedergelassen hatte, entwickelte sich ein lebhafter Verkehr mit dem Tonmeister. 1825 kam der Pariser Schlesinger nach Wien, wo er unter anderem mit Beethoven des A-Moll-Quartetts wegen in Verbindung trat. Wiederholte Besuche Schlesingers in Wien und Baden sind durch Briefe und Gesprächshefte beglaubigt. Anregend ist z. B. das Gesprächsheft vom Sommer 1825 im Heyerschen Museum zu Köln, das in meinem „Beethovenjahrbuch“ (Bd. II) veröffentlicht ist. Vieles über die Unterhandlungen auch bei

Th.-R. 1820 war dann wieder der alte Schlesinger in Wien. An den Moritz Schlesingerschen ersten Besuch von 1819 erinnert der Kanon: „Glaube und hoffe“ (Faksimile bei Marx-Behnke II. Bd.).

(Zu Schlesinger vgl. hauptsächlich das oben genannte Buch von Max Unger und Th.-R. III, IV und V, überdies die Briefsammlungen, einiges bei Schindler, auch Frimmel, „Beethovenstudien“ II, S. 139, Kalischer, „Beethoven und Berlin“ S. 290ff., G. Nottebohm, „Beethoveniana“ I und II nach Register. Frimmel in „Wiener Zeitung“ 16. Dezember 1888, „An der schönen blauen Donau“ [Wien 1888, Heft 5], Brief von 1821.)

**Schlösser**, Louis (geb. 1800 zu Darmstadt, gest. ebendort 17. November 1886). Musiker, Komponist, ausgebildet in Darmstadt, dann in Wien durch Seyfried, Mayseder und Salieri, hierauf in Paris, später Konzertmeister und schließlich Hofkapellmeister in Darmstadt. In Wien trat er nach mehrmonatlichem Aufenthalt mit Beethoven in Verbindung, von dem er jedenfalls viele wertvolle Winke erhielt, ohne übrigens als Schüler betrachtet zu werden. Vielmehr wurde er von Beethoven, der Schlössers ersten und letzten Besuch sogar erwiderte, als Freund behandelt. Gegen Ende seines Lebens erschienen „Persönliche Erinnerungen an Beethoven“ in der Zeitschrift „Hallelujah“ (Jahr VI, 1885, Nr. 20 und 21). Von dort sind diese ausführlichen und wertvollen Erinnerungen in mehrere Bücher übergegangen, unter andern auch in Th.-R. IV, S. 417ff., und in Kerst, „Erinnerungen“ II, S. 1f., wo man sie vollständig findet. Das Handbuch kann von den langen Mitteilungen Schlössers nur einige Seiten unverkürzt wiedergeben. Schlösser hatte, im Hoforchester zu Darmstadt als Violinspieler beschäftigt, 1822 einen mehrjährigen Urlaub zum Zwecke weiterer künstlerischer Ausbildung erhalten. In Wien lebte er sich rasch ein, alles, was damals geboten wurde — und das war nicht wenig —, in sich aufnehmend, Oper, italienisch und deutsch, Kirchenmusik, Quartettabende und anderes. Am 4. November 1822 besuchte er die glänzend besetzte Aufführung des neu belebten „Fidelio“. Dort sah er Beethoven zum erstenmal. Dies wurde folgendermaßen von ihm erzählt: „Fieberhaft erregt von der wunderbaren Schlußhymne, dieser Apotheose treuer Gattenliebe, bemerkte ich kaum, wie sich das Haus allmählich leerte, bis mein treuer Freund Franz Schubert meinen Arm ergriff, mich zum Ausgang zu geleiten. Mit uns zugleich traten drei Herren aus den unteren Logengängen, die ich indessen nicht weiter beachtete, weil sie mir den Rücken zuwendeten, wohl aber war ich darüber erstaunt, daß alle Hinausströmenden auf dem Vorplatze sich zur Seite drängten, um den Dreien freien Raum zu lassen. Da zupft mich Schubert ganz sachte, mit

dem Finger auf den mittleren Herrn zeigend, der soeben den Kopf umdreht, so daß der helle Schein der Lampen auf das Gesicht fällt, und ich — die mir durch Stich und Bild wohlbekannten Züge des Schöpfers der heutigen Oper, Beethoven, selbst erblickte. Mein Herz schlug überlaut in dieser Minute, ob und was ich Schubert alles sagte, dessen erinnere ich mich nicht; wohl aber, daß ich dem Ersehnten und seinen Begleitern (Schindler und Breuning, wie ich später erfuhr) wie ein Schatten durch winklige Straßen an hochgegiebelten Häusern vorüber so lange folgte, bis die nächtliche Finsternis sie meinen Augen entzog. — —

Je mächtiger die Erinnerung an jenem Abend, wo ich ihn zum erstenmal sah, mein Sehnen steigerte, um so mehr Pläne entwarf ich, auf welche Weise ich ihm meine Verehrung persönlich entgegenbringen könnte; denn, daß er Besuche von Fremden meistens ablehnte, überhaupt nur mit wenigen, ihm seit lange nahestehenden Personen verkehrte, hatte ich von vielen Seiten erfahren. Auch eine briefliche Anfrage würde keinen andern Erfolg gehabt haben. Was ich beinahe für unmöglich hielt, sollte, wie so vieles im Leben, ein glücklicher Zufall mir gewähren. Der großherzoglich hessische Gesandte, Baron v. Türkheim, mein Landsmann, ein hochgebildeter Kunstkennner, der selten eine musikalische Produktion, die Oper insbesondere nie, versäumte, erwartete mich in der Regel den folgenden Morgen nach einer Vorstellung in seiner Wohnung, wo wir dann unsere kritischen Bemerkungen über das Gehörte gegenseitig austauschten. Die heutige Diskussion fiel kürzer aus als sonst, denn, mitten darin abbrechend, fing mein diplomatischer Freund an: „Sie äußerten schon öfters, wie es Ihr Wunsch ist, bei Beethoven eingeführt zu werden. Ich bin imstande, Ihnen augenblicklich diesen Wunsch ermöglichen zu können. Lesen Sie diesen Brief, er betrifft die Eingabe Beethovens an den Großherzog. Die Annahme des Gesuches ist mir soeben aus Darmstadt unter dem anerkanntesten Lobe für den berühmten Komponisten zugegangen, wollen Sie dieselbe vielleicht an ihre Adresse: Kothgasse Nr. 60, erster Stock, links die Tür, besorgen? Hier ist die Depesche mit dem großherzoglichen Siegel.“

Mit welchem Entzücken ich das Handschreiben ergriff, spottet jeder Beschreibung; der Gedanke, Beethoven alsbald zu sehen, drängte jedes andere Gefühl zurück, kaum, daß ich dem braven Baron flüchtig dankte, eilte ich hinab auf die Straße, warf mich in den ersten Wagen, der mir begegnete, dem Kutscher das Haus Nr. 60 in der Wiedener Vorstadt laut zurufend. Meine Phantasie hatte sich Beethovens Heim mit den freundlichsten Bildern ausgemalt, je näher ich aber gegen Ende



der Fahrt zwischen den steilen Häuserreihen der ungemütlichen Kothgasse bergan fuhr und endlich vor dem niederen, unansehnlichen Hause hielt, zu dessen Eingang eine rauhe Steintreppe führte, konnte ich mich des Staunens, ja der Rührung nicht erwehren, den großen Tondichter in einer solchen Umgebung aufsuchen zu müssen. Gegenüber in einer offenen Werkstätte schwang, gleich dem Schmied Vulkan, ein herkulischer Glockengießer den wuchtigen Hammer, daß die gellenden Schläge weithin die Luft erschütterten und mich so schnell als möglich in das Innere des Hauses Nr. 60 trieben, wo ich dann, ohne einen Mann, vermutlich den Eigentümer, der mir auf der Schwelle entgegentrat, weiter zu beachten, die unbequeme, beinahe dunkle Treppe zum ersten Stock, Tür links, hinaufeilte. Es überkommen einen zuweilen Stimmungen, die man nicht in Worte fassen kann und unwillkürlich bei dem Gedanken, einer außergewöhnlichen Celebrität bald gegenüberzutreten, jene nicht zu bemeisternde Befangenheit erzeugen. Ähnlich erging es mir, als ich, da weder Diener noch Magd sich blicken ließen, die Eingangstür vorsichtig öffnete und — ahnungslos in einer Küche stand, durch welche man erst in die Wohnung gelangte. Ein anderer Weg wurde mir mindestens nie bekannt, so oft ich auch in der Folge zu Beethoven kam, lange verweilte, und er mich beim Abschiede jedesmal durch diese Vorküche bis zur Treppe geleitete. Nach mehrmaligem, doch vergeblichem Klopfen an die eigentliche Zimmertür trat ich entschlossen ein und befand mich in einer ziemlich geräumigen, aber ganz schmucklosen Stube; ein großer viereckiger Tisch aus Eichenholz mit verschiedenen Sesseln, auf denen es etwas chaotisch aussah, stand in der Mitte, darauf lagen Schreibhefte und Bleistifte, Notenbogen und Federn, eine Taschenuhr, ein Metronom, ein Hörrohr von gelbem Metall und dergleichen Dinge mehr. An der Wand links vom Eingang stand das Bett, mit Musikalien, Partituren und Schreibereien vollauf bedeckt. Nur eines eingerahmten Ölbildes erinnere ich mich, es war das Porträt seines Großvaters, an dem er bekanntlich mit kindlicher Pietät hing, als des einzigen Ornaments, das mir auffiel, und zweier tiefer Fensternischen, mit glattem Holzgetäfel bekleidet, erwähne ich nur deshalb, weil in der ersten eine Violine mit Bogen an einem Nagel befestigt war, in der anderen Beethoven selbst, den Rücken mir zukehrend, im Hausanzuge stand, eifrig Zahlen und dergleichen auf das vollgekritzelte Holz schreibend. Mein Kommen hatte der taube Meister nicht gehört, erst durch ein kräftiges Auftreten mit beiden Füßen konnte ich mich ihm bemerkbar machen, denn sogleich wandte er sich um, überrascht, einen fremden jungen Menschen vor sich zu erblicken. Ehe ich aber noch ein Wort an ihn richten konnte, begann er sich auf

die höflichste Weise zu entschuldigen, daß seine Haushälterin aus- geschickt und niemand zum Anmelden zugegen gewesen sei, während er schnell seinen Überrock anzog und nun erst nach meinem Begehren sich erkundigte. Wie ich so nahe vor dem ruhmgekrönten Künstler stand, konnte ich mir den Eindruck erklären, den diese vornehme Erscheinung, der charakteristische, von dichten Haaren umwallte Kopf mit der gefurchten Denkerstirn auf jeden Menschen machen mußte, konnte in die tiefernsten Augen blicken, den freundlich lächelnden Zug um den Mund wahrnehmen, wenn er das Wort ergriff, dessen Bedeutung man mit größtem Interesse auffaßte. Mein Besuch mochte wohl kurz nach dem Frühstück stattgefunden haben, weil er mit einer daliegenden Serviette öfters über seine schneeweißen Zähne fuhr, eine Gewohnheit, die ich auch außerdem öfters an ihm bemerkte. Vertieft in seinen Anblick, war mir die Gehörlosigkeit des Armen ganz entfallen, schon wollte ich ihm den Grund meiner Anwesenheit erklären, als mir das Vergebliche einer Rede glücklicherweise noch einfiel und ich statt dessen das mit einem großen Siegel verschlossene Schreiben ehrerbietigst überreichte. Nachdem er dasselbe vorsichtig erbrochen und den Inhalt gelesen, erheiterten sich sichtlich seine Züge; dankend drückte er mir die Hände, und nachdem ich ihm meine Visitenkarte gegeben, äußerte er seine Freude über meinen Besuch und fügte noch hinzu (ich notiere seine eigenen Worte): ‚Das sind wohlthuende Worte, die ich las. Ihr Großherzog spricht nicht nur wie ein fürstlicher Mäzen, sondern wie ein gründlicher Musikkenner von umfassendem Wissen; nicht die Annahme meines Werkes ist es allein, was mich erfreut, sondern der Wert, den er im ganzen auf die Kunst legt, und die Anerkennung, die er meinem Wirken schenkt.‘ Er hatte das Hörrohr ergriffen, ich erwiderte daher, wie unbegrenzt man seine genialen Werke verehere, mit welcher Begeisterung man sie höre, und welchen Einfluß die kunstvolle Vollendung seiner geistigen Erzeugnisse auf die Bildungshöhe der Zeit ausgeübt habe. So unzugänglich Beethoven gegen jede Art von Schmeichelei sich verhielt, so angenehm schienen ihn doch meine aus dem Grunde der Seele stammenden Worte zu berühren, was mich sogar bewog, ihm auch jene nächtliche Verfolgung seiner Person nach der Aufführung des ‚Fidelio‘ mitzuteilen. ‚Und was hielt Sie denn ab, zu mir selbst zu kommen‘, sprach er, ‚da hat man Ihnen gewiß wieder eine Menge von Ungereimtheiten erzählt, mich als einen Unbequemen, Launenhaften und Hochmütigen geschildert, dessen Musik man wohl genießen, seine Person aber meiden müsse. Ich kenne diese bösen, lügenhaften Zungen; weil ich selten nur Menschen begegne, die mein Fühlen und Denken verstehen und darum mit wenigen Freun-

den mich begnüge, hält mich die Welt für herzlos; man tut mir unrecht.' Das Hörrohr hatte er niedergelegt, weil das Hineinsprechen seine Nerven zu sehr erschütterte; sein Leiden, behauptete er, habe nicht in der Schwäche der Gehörgänge, sondern im Unterleib seinen Sitz; die Ärzte seien bei der Behandlung von einer falschen Diagnose ausgegangen usw. Wirklich fand für die Folge unsre Unterhaltung in der Weise statt, daß ich mit kurzen Worten die Fragen und Mitteilungen, die ich an ihn richtete, auf die daliegenden Papierbogen schrieb, die er dann auf das ausführlichste beantwortete, so daß nicht nur keine Stockung jemals eintrat, sondern seine Ruhe und Geduld, wenn ich ihn um Aufklärung über gewisse Stellen in seinen Partituren bat, mich wahrhaft in Verwunderung setzte. Diese Anstände, in denen die Souveränität seines Genies jede beengende Schranke durchbricht, während eine kritische Pedanterie solche Wagnisse nicht verwinden zu können glaubt, erörterte er mit einer hinreißenden Überzeugung. Mitunter fielen bei diesen Gesprächen manche sarkastische Bemerkungen über die damalige Kunstströmung in Wien, das unter dem Banne italienischer Oberflächlichkeit in tiefem Schlummer versunken lag, und mit nicht minderer Schärfe erging er sich über die Wertlosigkeit der fürstlichen Kavaliers, ein Gegenstand, der mir erst später in noch weit drastischerer Weise klar werden sollte. Hoherfreut über den kaum erwarteten Erfolg dieses Besuches, nahm ich keinen Anstand, ihm den Zweck meines Aufenthaltes und die Wahl meiner Lehrer mitzuteilen, die er billigte. Aus freien Stücken forderte er mich auf, ihn einige Arbeiten sehen zu lassen, um über meine Leistungsfähigkeit urteilen zu können. Nun hatte ich gerade eine Kantate für Soli, Chöre und Orchester, sowie Ouvertüre und Zwischenmusik zur Tragödie ‚Correggio‘ vollendet. ‚Beides schicken Sie mir, oder besser noch bringen Sie mir übermorgen selbst und bleiben zum Mittagessen hier; ein glänzendes Diner kann ich Ihnen zwar nicht anbieten, aber wir werden beide nicht hungrig vom Tische aufstehen — ça suffit‘, setzte er hinzu; er liebte es, von Zeit zu Zeit einige französische Worte einfließen zu lassen. (Mit Cherubini, von dem ich es persönlich erfuhr, hatte er sich 1804 während dessen Anwesenheit in Wien nur französisch unterhalten.) Hierauf schrieb er mir seine Adresse auf ein Querblatt, die ich wie eine Reliquie bis heute verwahre, wogegen ich ihm die meinige, Hotel zum Erzherzog Karl, Kärntnerstraße, vierter Stock einhändigte und mich darauf entfernte. . . ‚Wo ich Ihnen dienen oder sonst nützlich sein kann, nehmen Sie mich ungeniert in Anspruch‘, waren seine Abschiedsworte.

Allgemein versicherten mir meine Freunde, daß dies eine Aufnahme

gewesen sei, wie sie nur ganz selten und ausnahmsweise von seiten Beethovens zuteil werde.

Der Frühling war fast über Nacht eingezogen, der 3. März, ein heller Morgen, an dem ich, der Stunde der Einladung harrend, an der erwähnten Kantate dies und jenes verbesserte, in gewählter Toilette am Klavier saß, als der Lohndiener die Tür öffnete und — zu meiner nicht geringen Überraschung Beethoven auf der Schwelle stand. Kaum traute ich meinen Augen: vier Treppen hatte der gefeierte Komponist nicht gescheut, um mir, dem 22jährigen Neophiten, einen Gegenbesuch abzustatten. Was ich in der ersten Verwirrung tat und sprach, weiß ich nicht, er hingegen, meine Verlegenheit wohl merkend, nahm sogleich das Wort; er komme, um mich vor Tisch bei dem freundlichen Wetter zu einem kleinen Spaziergang abzuholen und bei der Gelegenheit meine Wohnung, Instrumente, Musikalien und die Bilder meiner Eltern, wovon ich ihm gesprochen hatte, kennen zu lernen. Und wirklich begann er meine Hefte kontrapunktlicher Studien zu durchblättern, die kleine Handbibliothek, worin er seine Lieblinge, Homer und Goethe, fand, durchzusehen, ja sogar Handzeichnungen von mir mußte ich ihm vorlegen, wobei er alles mit Aufmerksamkeit betrachtete und sich lobend äußerte. Daß es mir ein Hochgefühl war, an der Seite des Verehrten durch die belebten Straßen nach dem Volksgarten zu wandeln, und in welchem Maße unterwegs die geistreichen Bemerkungen und universellen Kenntnisse mich den hohen Flug dieses Genius nach jeder Richtung hin erkennen ließen, bedarf keiner Versicherung; in solchen Momenten, da er, ganz erfüllt von dem Gegenstand, redete, erschien die Fülle der Ideen, die seinem Munde entströmten, wahrhaft wunderbar.“

Schlösser geht nun auf das wohlvorbereitete, von der Haushälterin planmäßig aufgetragene Mittagessen bei Beethoven ein, auf den Kaffee, der vom Meister selbst auf einer neuerfundenen Maschine gekocht worden war. Er betritt das Zimmer, wo der prachtvolle englische Flügel stand. Händel war aufgeschlagen, wenn Schlösser nicht etwa Angelesenes aus späteren Nachrichten zerstreuterweise mit seinen sonst guten Erinnerungen vermengt. Man sprach über Beethovens Verhältnisse in Wien. Beethoven sagte: „In früheren Jahren faßte ich allerdings den Entschluß, Wien zu verlassen; Ursachen, die außer meinem Beruf lagen, bestimmten mich dazu, dann waren mir auch Anerbietungen aus dem Auslande, namentlich von England und von Kassel zugegangen, die mir ein weit höheres Einkommen sicherten und bei meinen Verhältnissen schwer ins Gewicht fielen. Mein kaiserlicher Gönner und Schüler, Erzherzog Rudolf, geriet in die größte Bestürzung,

als er meinen Entschluß vernahm: ‚Nein, nein‘, rief er, ‚das darf nimmermehr geschehen! Nie dürfen Sie die Stätte verlassen, die ein Mozart und ein Haydn vor Ihnen heiligten, wo fänden Sie auch in der Welt ein zweites Wien? Ich werde mit meinem Bruder, dem Kaiser Franz, ich werde mit Esterhazy, Liechtenstein, Palffy, Lobkowitz, Karoly, mit allen Fürsten sprechen, daß man Ihnen ein festes, angemessenes Gehalt garantiert, das Sie aller Sorge für Ihre Existenz überhebt.‘ ‚Und was geschah alsdann?‘ fragte ich. ‚Ich blieb, komponierte, gab meine Konzerte und Akademien, nachdem die Kavaliers, Erzherzog Rudolf an der Spitze, sich zu einem jährlichen Beitrag verbunden hatten, und hatte keine Ahnung, daß diese rechtlich eingegangenen Verpflichtungen jemals eine Änderung würden erfahren können; allein es geschah, was ich nie vermutete, man hielt mir nicht Wort! Was kümmerten auch die Aristokratie der Geburt und des Reichtums jene Ideale, die ein Künstlerleben durchdringen. Ich muß,‘ setzte er noch mit Bitterkeit hinzu, — ‚arbeiten, damit ich zu leben habe.‘ Solche Worte aus seinem Munde zu vernehmen, schnitten mir durch die Seele; das hatte ich nicht erwartet. Doch trug ich Bedenken, meine Ansicht über diesen Treubruch auszusprechen, da die Mitteilung ihn sichtlich aufgeregt hatte. Ich suchte daher seinen Gedanken eine andere Richtung zu geben, indem ich noch einmal auf den Enthusiasmus zurückkam, den ‚Fidelio‘ unlängst erregt hatte, und dabei bemerkte, daß das bisher mangelnde Verständnis des Werkes endlich zum Durchbruch gelangt sei, und daß die deutsche Kunst mit Sehnsucht eine neue dramatische Schöpfung von ihm erwarte. ‚Woher aber ein gutes, mir zusagendes Opernbuch nehmen?‘ entgegnete er. ‚Abgeredete Verse erhielt ich schon von vielen Dichtern, aber von den Erfordernissen, die der Musiker bedarf, haben sie keinen Begriff, und frivoles Sujets werde ich niemals komponieren. Grillparzer hat mir ein Buch ‚Melusine‘ versprochen, zu ihm habe ich noch das meiste Vertrauen — nun wollen wir sehen, was daraus wird.‘ — Man weiß, daß diese Hoffnung leider unerfüllt bleiben sollte! Die ‚Neunte Sinfonie‘ erfüllte seine in den höchsten Sphären weilende Phantasie, und die Vollendung dieses Riesenwerkes drängte jede andere Beschäftigung zu dieser Zeit zurück. Dennoch konnte ich seiner Antwort entnehmen, daß in der Kürze mehrere neue Quartette und Sonaten erscheinen würden, deren Manuskripte er bereits abgesendet hatte. Es sind die weltberühmten letzten Streichquartette Op. 127, 130, 132 und 135 und großen Sonaten Op. 109, 110 und 111. Alle sind sie unvergleichliche Meisterwerke!

Als die Stunde der Trennung nahte und ich für das Viele, was seine

edle Gastfreundschaft mir leiblich und geistig gewährt hatte, meinen Dank ausdrückte, rief er mir noch unter der Tür nach: „Auf Wiedersehen!“

Mag immerhin eine strengere Prüfung ihm den Vorwurf momentaner Aufwallung und Verletzung gesellschaftlicher Formen nicht ersparen, so dürften diese schwachen Schatten in Anbetracht des wegen seiner Taubheit sehr beschränkten Verkehrs nach außen und des immer tieferen Versenkens in die innere Welt der eigenen Gedanken doch gerechten Anspruch auf Nachsicht erheben. Meine persönliche, ganz objektive Erinnerung bewahrt nur den Nachklang eines hochherzigen, empfindungsvollen Charakters, dessen Güte und Geduld für mein Geschriebenes und Gedrucktes mich wahrhaft beschämte und selbst in der Ferne auf fremdem Boden von günstiger Vorbedeutung für mich werden sollte. Nicht minder anfechtbar scheint mir die Glaubwürdigkeit einer Anzahl von Anekdoten über Absonderlichkeiten und Extravaganzen, die in Wien über ihn kursierten, da sie meines Erachtens nach weder die Züge seines harmlosen Humors trugen, noch in Sachen der Kunst den rückhaltlosen, klaren Äußerungen des Mannes entsprachen. Selbstverständlich können sich diese Bemerkungen nur auf die speziell hier bezeichnete Periode erstrecken, als Beethoven, über dessen frühere Tage viele düstere Wolken gezogen waren, 54 Jahre zählte und im Gegensatz zu seiner Vergangenheit viel ruhiger und gelassener in seinem Wesen geworden war.

Inzwischen weilte er abwechselnd in dem reizenden Helenental bei Baden, wo in der freien Natur auf Hügeln und in dichtbelaubten Wäldern seine Schöpferkraft die reichste Nahrung fand, wo die Gedanken ihm, wie er sich äußerte, in Fülle zuströmten. Ich besuchte ihn dort, denn er fühlte sich sehr unwohl, der Keim der späteren Krankheit lag schon damals in seinem Körper; trotzdem konnte ich nicht genug die Seelenstärke bewundern, mit der er sie bekämpfte. Nichts an ihm verriet sein Leiden bei den gemeinschaftlichen Ausflügen in die Umgegend; die Landschaftsbilder allein nahmen seine Sinne und Augen gefangen, war es doch der Aufenthalt auf dem Lande, dem wir die ideale Schilderung in seiner unvergleichlichen Pastoralsinfonie verdanken.

Wenige Wochen hierauf begegneten wir uns auf der Kärntnerstraße, sein scharfes Auge hatte mich zuerst erblickt; auf mich zukommend, nahm er sogleich meinen Arm mit den Worten: „Wenn es Ihre Zeit erlaubt, so begleiten Sie mich ins Paternostergassel zu Steiner (die Musikhandlung von Steiner & Haslinger), dem ich einmal den Text lesen werde, diese Verleger haben immer alle möglichen Ausflüchte bei

der Hand. Wenn es sich um die Veröffentlichungen meiner Kompositionen handelt, möchten sie dieselben, wer weiß, bis nach meinem Tode verschieben, weil sie dann bessere Geschäfte damit zu machen denken; allein ich werde ihnen zu begegnen wissen“ (wörtlich). Bei diesem Zusammentreffen war ich gleich anfangs erstaunt, Beethoven, sonst so wenig besorgt um seinen Anzug, heute in ungewöhnlich eleganter Toilette zu finden: blauer Frack mit gelben Knöpfen, tadellos weiße Beinkleider, ebensolche Weste und ein neuer Kastorhut wie gewöhnlich auf dem Hinterkopfe. Ich verließ ihn am Eingange des mit Leuten überfüllten Geschäftslokals, während er für meine Begleitung dankend mit Herrn Steiner in dessen Schreibstube ging, ich aber konnte nicht umhin, meinem in der Nähe wohnenden Lehrer Mayseder die auffallende Metamorphose von Beethovens Eleganz mitzuteilen, ein Ereignis, das ihn indessen weniger als mich überraschte, denn lächelnd sagte er: „Das ist nicht das erstemal, daß ihm seine Freunde in der Nacht die alten Kleider genommen und neue an deren Stelle gelegt haben; davon hatte er keine Ahnung und zog in aller Gemütsruhe die vor ihm liegenden an.“ Dies ist die einzige auffallende Begebenheit, die ich von ihm zu erzählen weiß; auch forschte ich nicht weiter nach, ob sich die Sache wirklich auf diese Weise zutrug, muß aber wiederholt bemerken, niemals eine Zerstreuung an Beethoven wahrgenommen zu haben.“ — (Vgl. den Abschnitt: Wolfmayer.) „Ich füge nur noch die letzte Unterredung an, die ich mit dem tieferrsten Denker pflog. Eines Tages brachte ich ihm eine neue, etwas komplizierte Komposition von mir; nachdem er sie aufmerksam durchgelesen, äußerte er: „Sie geben zuviel, weniger wäre besser gewesen; das liegt eben in der himmelstürmenden Jugend, die nie genug zu tun meint, wird sich aber mit der reiferen Zeit schon geben, und lieber ist mir immer noch ein Überfluß als ein Mangel an Ideen.“ — „Wie soll man es denn anfangen, das Rechte zu finden und — wie sind Sie selbst zu diesem hohen Ziel gelangt?“ setzte ich schüchtern hinzu. „Ich trage meine Gedanken lange, oft sehr lange mit mir herum, ehe ich sie niederschreibe“, antwortete er<sup>1)</sup>. „Dabei bleibt mir mein Gedächtnis so treu, daß ich sicher bin, ein Thema, was ich einmal erfaßt habe, selbst nach Jahren nicht zu vergessen. Ich verändere manches, verwerfe und versuche aufs neue so lange, bis ich damit zufrieden bin<sup>2)</sup>); dann beginnt in meinem Kopfe die Verarbeitung in die Breite, in die Enge, Höhe und Tiefe, und da ich mir bewußt bin, was ich will, so verläßt mich die

<sup>1)</sup> Wörtlich nachgeschrieben bis zum Schluß (Schlösser).

<sup>2)</sup> Dies stimmt auch vollkommen mit den von G. Nottebohm gesammelten Skizzen überein.

zugrunde liegende Idee niemals, sie steigt, sie wächst empor, ich höre und sehe das Bild in seiner ganzen Ausdehnung wie in einem Gusse vor meinem Geist stehen, und es bleibt mir nur die Arbeit des Niederschreibens, die rasch vonstatten geht, je nachdem ich die Zeit erübrige, weil ich zuweilen mehreres zugleich in Arbeit nehme, aber sicher bin, keines mit dem andern zu verwirren. Sie werden mich fragen, woher ich meine Ideen nehme? Das vermag ich mit Zuverlässigkeit nicht zu sagen; sie kommen ungerufen, mittelbar, unmittelbar, ich könnte sie mit Händen greifen, in der freien Natur, im Walde, auf Spaziergängen, in der Stille der Nacht, am frühen Morgen, angeregt durch Stimmungen, die sich bei dem Dichter im Worte, bei mir in Töne umsetzen, klingen, brausen, stürmen, bis sie endlich in Noten vor mir stehen.' Mit unbeschreiblichen Empfindungen hatte ich zugehört, sein Wort tief in mein Herz geschlossen. — — Der Mai neigte sich seinem Ende zu und mit ihm mein fast zweijähriger Aufenthalt in Wien. Mir fiel der Abschied schwer aufs Herz, und auch Beethoven war sichtlich ergriffen; es lag eine Rührung in seinem Lebewohl, als hätte er geahnt, daß wir uns nicht mehr sehen sollten, ich hätte ihm zu Füßen fallen mögen! Als ich nun die Feder ergriff, um ihm für das unendlich mir bewiesene Wohlwollen zum letztenmal zu danken, zog er augenblicklich meine Hand zurück. ‚Nichts von Dank‘, rief er, ‚dessen bedarf es nicht zwischen uns, was ich tat, kam von Herzen, und nun auch keine Rührung mehr; fest und mutig soll der Mensch in allen Dingen sein. Kommen Sie bald wieder nach Wien; wann ist Ihre Abreise<sup>1)</sup>?‘ — ‚Den 26. oder 27.‘, antwortete ich. — ‚Da werde ich Sie mit Briefen und Aufträgen für Paris wohl beschweren dürfen, die ich besorgt haben möchte, und mündlich dürfen Sie dem Musikverleger S . . . r<sup>2)</sup> sagen, daß ich den Grund kenne, weshalb er die Herausgabe meiner Manuskripte verzögert, daß ich es aber nicht länger dulden würde.‘ Düstere Trauer zog über meine Augen, als ich bald darauf den trefflichen Mann verließ, der so Großes der Tonkunst gewonnen. —

Etwas Wundersames aber sollte ich den Tag vor meiner Abreise noch erfahren. In der Frühe, unter dem Ordnen meiner Reiseeffekten, vernehme ich ein leises Klopfen von außen, ich öffne. — Wen sehe ich? — Beethoven ist's, der ins Zimmer tritt, man kann sich meine Überraschung denken, als er mich in diesem Durcheinander von Kleidern und Koffern, Musikalien und Instrumenten fand; er bemerkte es jedoch kaum, sondern erklärte sogleich, daß er nur käme, um mir noch einmal eine glückliche Reise zu wünschen und mir die versprochenen

<sup>1)</sup> Nach Paris.

<sup>2)</sup> Schlesinger.



Briefe an Cherubini und den Verleger S . . . r (jedenfalls Schlesinger), der französischen Post wegen unversiegelt zuzustellen; ungewiß, ob er mich zu Hause treffen würde, habe er zur Vorsicht einen besonderen Brief zu meiner Instruktion geschrieben, den ich aufmerksam lesen möchte. Dieser Brief, ein heiliges Kleinod meines Albums, enthielt in der Tat die genaueste Anweisung für die zu besorgenden Kommissionen und schloß mit der Versicherung seiner herzlichsten Ergebenheit. Als ich denselben gelesen und alles aufs beste zu besorgen ihm versichert hatte, fuhr er fort: „Ein kleines Andenken habe ich Ihnen mitgebracht, ich weiß, daß Sie einigen Wert darauf legen, obgleich Sie so bescheiden waren, es mir nicht abzuverlangen, nehmen Sie es als Zeichen meiner Freundschaft zur Erinnerung und behalten Sie mich lieb!“ Mit zitternden Händen empfang ich das teure Notenblatt. Es enthielt einen Kanon für sechs Stimmen auf die Worte: „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut!“ Worte von Goethe, Töne von Beethoven. Wien, im Mai 1823. Auf der leeren Rückseite stand: „Reisen Sie glücklich, mein lieber Herr Schlösser, alles komme Ihnen erwünscht entgegen, Ihr ergebenster Beethoven.“ — —

Ich begleitete ihn die Treppe hinab, Hand in Hand, und blickte ihm, unten angekommen, noch lange nach, bis er meinen Augen entschwand.“

**Schmidt**, Johann Adam (geb. zu Würzburg 1759, gest. Wien 19. Februar 1808), Mediziner von großem Ruf. Sein Aufsteigen vom kleinen Militärarzt geringer Stufe könnte einen Biographen fesseln. Erst 1789 wurde er wirklicher Doktor und Professor der Anatomie am Josefinum, das ist an der Josefakademie für Militärärzte in Wien (das Gebäude steht noch heute.) 1796 wurde er Stabsarzt. 1798 war Prof. Hunczowsky gestorben. Dr. J. A. Schmidt widmete ihm eine Gedenkrede, die im Druck erschien. Eine lange Reihe von wissenschaftlichen Arbeiten folgte dieser Veröffentlichung binnen kurzem. Unter den Ärzten, die von Beethoven um Rat gefragt wurden und die ihn behandelt haben, dürfte er einer der ersten gewesen sein nach Vering oder Hunczowsky. Die Reihenfolge ist noch nicht bekannt. Sicher aber ist es, daß der junge Meister um 1800 zu Schmidts Klienten gehört hat. Schmidt und seine Familie trieben Musik, und Dr. Schmidt selbst spielte leidlich die Geige, während seine Tochter als Klavierspielerin sich betätigte. Man darf das aus der langen Widmung schließen, welche Beethoven seinem Op. 38 beigegeben hat, nämlich dem Trio, das von Beethoven selbst nach dem Septett Op. 20 so eingerichtet wurde, daß die Schwierigkeiten der Geige aus der Primstimme auf die Klarinette überwältigt sind. So konnte der Dilettant diese Einrichtung bei sich zu Hause aufführen (vgl. Th.-R. II, S. 207f. und 496). In dem

bekannten langen Brief an Wegeler, worin Beethoven dem Freund und Arzt die frühe Mitteilung des Ohrenleidens macht, schwankt er zwischen Dr. Vering, Dr. Schmidt und einer galvanischen Behandlung, bei der kein Arzt genannt ist. Im Heiligenstädter Testament von 1802 spricht er dem Freund Dr. Schmidt seinen Dank aus. Am 19. Februar 1808 starb der Arzt an einem Schlagfluß. Dr. Malfatti trat an dessen Stelle.

(Ein Nachruf für Dr. J. A. Schmidt steht in der Zeitschrift „Der Sammler“ Bd. I, 1809, S. 92, andere Literatur genannt und ausgenutzt bei C. v. Wurzbach in „Biograph. Lexikon“. Vgl. auch „Die Musik“ III, S. 46f. Die Widmungsinschrift des Trios steht vollständig bei Th.-R. in Bd. II.)

**Schnaps**, Frau. Sie war 1823 Haushälterin bei Beethoven, als dieser in der Wohnung beim Bäcker Obermayer in der Kothgasse sich eingemietet hatte. In einem Briefchen an Schindler nennt er sie „meine schnell segelnde Fregatte die wohledelgeborene Frau Schnaps“, und aus weiterem geht hervor, daß sie ungefähr alle 2—3 Tage von Beethovens Landaufenthalt in Hetzendorf nach Wien kam, um auch bei Schindler, der damals in Beethovens Wiener Wohnung lebte, aufzuräumen. Ob die Haushälterin sehr lange bei Beethoven blieb, ist recht fraglich bei der Neigung des Meisters, oft zu wechseln, die sich ja auch in den letzten Jahren nachweisen läßt. Die letzte Haushälterin Beethovens war „Sali“, die man nicht mit Frau Schnaps verwechseln möge. Ob wohl „Schnaps“ ein Scherzname war? (Siehe bei: Dienstboten und: Sali.)

**Schneider**, Eulogius (geb. zu Wipfeld im Würzburgischen 1756, guillotiniert zu Paris 1794). Schneider wurde Franziskaner-Mönch, 1786 Hofprediger, sodann höchst freisinniger Kanzelredner. Ein Mann von dichterischer Begabung und philologischen Kenntnissen. Der aufklärungsfreundliche Kurfürst Maximilian Franz berief ihn an die 1786 gegründete Universität Bonn als Professor des Griechischen und der Belletristik. 1790 erschienen seine freiheitlichen „Gedichte“, die auch dem jungen Beethoven bekannt wurden. Bezog dieser doch ein Exemplar derselben. Der Kurfürst ließ den Dichter trotz seiner aufreizenden Haltung lange gewähren. Als ausgesprochener Revolutionär ging Schneider 1792 nach dem Ausbruch des großen Umsturzfiebers ins Elsaß, fortwährend leidenschaftlich für die Revolution wirkend. Sein hochfahrendes Wesen brachte ihm Unheil. Gegen Ende des Jahres 1793 wurde er verhaftet und bald danach in Paris hingerichtet. (Schon von A. W. Thayer beachtet, wurde in neuester Zeit Eul. Schneider durch Ad. Sandberger, Bücken, Nef und besonders durch Schiedermairs „Der junge Beethoven“ in seiner Bedeutung für Beethovens Bonner Zeit erkannt.)

Der Gedanke, die Trauerfeier nach dem Tode Josephs II. durch Musik zu schmücken, rührt von Eulogius Schneider her (A. W. Thayer hat dies aus den Protokollen der Bonner Leseegesellschaft ermittelt). Den Komponisten wählte man aber nicht aus den Mitgliedern dieser Gesellschaft; sondern der junge Outsider Beethoven war der Ausgewählte für die Trauerkantate auf den Tod des Kaisers Joseph. (Siehe Schiedermaier S. 219f. und bei: Averdunc, Kantaten.)

Der Name Eulogius Schneider war dem Meister noch 1819 sehr wohl im Gedächtnis, wie aus einem Gesprächsheft erhellt, das bei Walter Nohl I S. 130 mitgeteilt ist. Was natürlich im Gesprächsheft nicht dastehen kann, ist irgendeine politische Äußerung Beethovens, auf die nun Oliva im Heft schriftlich antwortet: „Eulogius Schneider war ja auch in Bonn.“

(Zur Geschichte der Trauerkantate und zu deren Anregung durch Eulogius Schneider vgl. auch den Revisionsbericht der Gesamtausgabe Suppl. S. II Anm.)

**Schneider**, Johann Christian Friedrich (geb. 1786 zu Altwaltersdorf bei Zittau, gest. zu Dessau 1853). Bekanntster Musiker aus der alten Musikerfamilie, berühmter Orgelspieler. Wirkte jahrelang in Leipzig, wurde 1813 Organist der Thomaskirche daselbst und 1817 Musikdirektor am Stadttheater. 1821 erhielt er den Ruf als Hofkapellmeister in Dessau. Er leitete oftmals auch an anderen Orten große Musikaufführungen. Im Herbst 1819 war er in Wien. Sein Orgelspiel fand dort berechtigte Bewunderung. Ludwig Nohl erfuhr noch durch Lecerf in Dresden nach Schneiders eigener Erzählung, daß Beethoven den Leipziger Organisten sehr liebenswürdig aufgenommen habe. Die freie Fantasie Beethovens (vielleicht auf der Orgel oder auf dem Klavier) sei das Höchste gewesen, was er je gehört.

(Ludw. Nohl, „Beethoven“ III, S. 856, Th.-R. IV, S. 165.)

**Schneller**, Julius Franz Borgias (geb. in Straßburg 1777, gest. Freiburg i. Br. 1833). Schneller studierte anfangs Mathematik in Freiburg. Nach einiger politischer und militärischer Betätigung widmete er sich mannigfachen wissenschaftlichen Fächern, insbesondere der Geschichtsschreibung, überdies der Dichtung und der Sprachenkunde. 1796 kam er nach Wien. Reisen mit dem Grafen Zinzendorf unterbrachen den Aufenthalt. 1803 wurde er Lyzeums-Professor in Linz an der Donau. In Wien hatte er einigen Erfolg als dramatischer Dichter. Dort schloß er sich an den Kreis der Karoline Pichler, der Adamberger, eines Castelli, Collin, Kotzebue, Hammer an, und die alte Jugendfreundschaft mit Gleichenstein wurde erneuert. Dadurch wurde er wohl auch mit Beethoven persönlich bekannt, worüber man übrigens keine

zeitlich genau bestimmte Mitteilung machen kann. 1806 kam er als Professor der Geschichte nach Graz ans Lyzeum und damit auch in den ganzen Kreis des geistigen Graz. Die junge Marie Koschak, spätere Pachler, war seine Schülerin und stand mit ihm in beständigem Verkehr. Aus Graz hatte Schneller am 19. März 1807 an Gleichenstein geschrieben: „Reden Sie gleich mit unserm Freund Beethoven und insbesondere mit dem würdigen Breuning, ob Beethoven eine komische Oper in Musik zu setzen gedächte. Ich habe sie gelesen, mannigfaltig in der Anlage, schön in der Diction gefunden. Sprechen Sie mit ihm bei einer guten Mahlzeit und einem guten Gläschen Wein.“ Daß Beethoven die Angelegenheit einer komischen Oper nicht verfolgt hat — deshalb ist davon auch gar nicht die Rede im Abschnitt: Opernpläne — ist sicher, aber für den vorliegenden Fall wollen wir beachten, daß aus der angeführten Briefstelle hervorgeht, Beethoven sei mit Schneller befreundet gewesen. 1811 und in der Zeit bald danach wirkte Schneller in begeisterter Weise für Beethoven in Graz. Dort verkehrte er auch bei Louis Bonaparte, dem dritten Bruder Napoleons. Dieser war 1810, nachdem er Holland verlassen hatte, nach Graz gezogen.

Schneller vermählte sich 1812 mit Anna von Prokesch (geborene Stadler). 1823 von allerlei Streitigkeiten angeekelt ging er nach Freiburg i. Br. An der Universität wirkte er dort bis zu seinem Tode.

(Vgl. Ernst Münch, „Julius Schnellers Lebensumriß“ [Leipzig 1834], C. v. Wurzbach, „Biograph. Lexikon“, Faust Pachler, „Marie Pachler-Koschak“, „Die Musik“, 1. Schubertheft S. 19, „Erstes Beethovenjahrbuch“ I, S. 6ff. Siehe auch bei: Gleichenstein, Graz, Pachler, Th.-R. II, S. 557, III S. 64, 114, 277, IV S. 59, 466.)

**Schnyder** von Wartensee, Xaver (geb. 1786 zu Luzern, gest. 1868 in Frankfurt a. M.), Musiker von Namen, der ursprünglich Beamter werden sollte, sich aber für die Musikerlaufbahn entschied. 1811 kam er nach Wien, um den berühmtesten Meister zum Lehrer zu kriegen. Darüber schrieb er am 17. Dezember 1811 an Nägeli nach Zürich: „Von Beethoven wurde ich äußerst gut empfangen und war schon einige Male bei ihm. Er ist ein höchst sonderbarer Mann. Große Gedanken schweben in seiner Seele, die er aber nicht anders als durch Noten zu äußern vermag. Worte stehen ihm nicht zu Gebote. Seine ganze Bildung ist vernachlässigt und seine Kunst ausgenommen, ist er roh, aber bieder und ohne Falschheit. In seiner Jugend und noch jetzt hatte er viel mit Widerwärtigkeiten zu kämpfen. Dieses macht ihn launisch finster. Über Wien schimpft er und wünscht fortzugehen. Vom Kaiser bis zum Schuhputzer, sagte er, sind alle Wiener nichts wert. Ich fragte ihn, ob er keine Schüler annehme. Nein, antwortete

er, dieses sei eine verdrießliche Arbeit, er habe nur einen, der ihm sehr viel zu schaffen mache, und den er sich gern vom Halse schaffen möchte, wenn er könnte. Wer ist denn dieser? — Der Erzherzog Rudolph.“ Einer der künstlerischen Bekannten Schnyders gab diesem eine Art an, wie man Beethoven zum Klavierspiel bringen könne. Niemals durch Bitten. Und er hat dem jungen Schnyder auch nichts vorgespielt. Man müsse, wie durch Zufall auf die Tasten tippen und behaupten, daß eine Taste lahm sei. Dann probiere Beethoven diese Taste, füge dies und das daran. Man schiebe ihm einen Stuhl heran, und wenn er einmal säße, käme er ins Fantasieren. Das sei probat. Und wirklich wird die angeführte List auch von Sir John Russel erwähnt, der um 1821 bei Beethoven zu Besuch war.

Schnyder war mit einem Empfehlungsschreiben von Dr. Troxler versehen gewesen, das er ihm übergab, und welches freundlich aufgenommen wurde. Überdies hatte der junge Schweizer eine Sonate von Anton Liste zu übergeben, die dem Meister gewidmet war. Durch Biehler, den Hofmeister bei Puthon, sandte Beethoven 1817 ein Schreiben an Schnyder v. Wartensee, das offenbar eine Antwort auf eine briefliche Begrüßung des jüngeren Kunstgenossen war. Biehler dürfte den Brief in Luzern, wohin er gerichtet war, pünktlich abgegeben haben, doch ist von einem weiteren Briefwechsel nichts bekannt geworden.

(Zu Schnyder v. Wartensee vgl. das 59. „Neujahrsgeschenk an die Zürichsche Jugend von der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich auf das Jahr 1871“, ein Heftchen von 23 Seiten, kl. Fol. [Zürich, Orell & Föbli], ferner „Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt“ [Zürich 1884, Fol.] mit dem Aufsatz von Gust. Weber, „Einiges aus dem Leben von Xaver Schnyder von Wartensee“. Angeführt wird noch andere Literatur bei Th.-R. III, S. 45, und in den Musiklexika, überdies „Allgemeine deutsche Biographie“ und Hallbergers „Beethovenalbum“ S. 126f.)

**Schönauer**, Doktor juris, Hof- und Gerichtsadvokat. Mit diesem mußte Beethoven nach dem Ableben des Bruders Karl im November 1815 in Berührung kommen, da Karl ihn zum Kurator „für die Pflege der Abhandlung“ laut letzten Willens eingesetzt hatte. Jedenfalls hatte Beethoven ihn schon früher beim Bruder Karl kennen gelernt (siehe bei: Schwägerin).

**Scholl**, Karl (geb. 1778), Flötist. Schindler sagt (I, S. 35): „Im Flötenmechanismus, in dessen Construierung so viele Veränderungen in den ersten Jahrzehnden des Jahrhunderts vorgegangen, blieb Carl Scholl Beethovens beständiger Instructor.“ Daß man den Ausdruck „beständig“ mit Vorbehalt aufzunehmen hat, ist längst von Thayer

angemerkt worden (Th.-R. II, S. 127). Daß Scholl aber in Angelegenheiten der Flöte, ihres Baues und ihrer Technik befragt worden, ist hochwahrscheinlich. Man kennt ja Beethovens Wißbegierde, die noch beim Besuch des Flötenvirtuosen Mittag in Wien sich geltend macht und ähnlich auch bei Krumpholz, Friedlowsky, Punto, Dragonetti und anderen zum Ausdruck kam. — Über Karl Scholl liegen keine Sonderforschungen vor. In Böckhs „Wiens lebende Schriftsteller“ wird (S. 379) ein Joseph Scholl als „Tonsetzer (Flöte)“ genannt, ohne Wohnungsangabe, die sonst nie fehlt. Vielleicht ist es ein spät eingefügter Name, so daß immerhin der Vorname Joseph in diesem Falle zweifelhaft bleibt.

**Schott.** Das große Verlagshaus in Mainz hat in Beethovens später Lebenszeit große Bedeutung für diesen erlangt. Das Geschäft wurde schon 1773 gegründet durch Bernhard Schott. Nach dessen Tode 1817 führten es die Söhne Andreas und Johann Josef weiter (Andreas lebte von 1781—1840, Johann Josef von 1782—1855). Von den Werken Beethovens verlegten Schotts Op. 121 b, das Opferlied, 1825 erschienen, ferner das Bundeslied Op. 122, die Missa solemnis Op. 123, die Ouvertüre „Weihe des Hauses“ Op. 124, die IX. Symphonie Op. 125, die sechs Bagatellen Op. 126, das Es-Dur-Quartett Op. 127, die Ariette „Der Kuß“ Op. 128 und das Cis-Moll-Quartett Op. 131, also eine der stattlichsten Reihen von Beethovenschen Werken, die in einem Verlag herausgekommen sind. Es läßt sich denken, daß an jenen Werken ein lebhafter Briefwechsel hängt, der an dieser Stelle nur angedeutet werden kann, da er in den Briefsammlungen einen ziemlich breiten Platz gefunden hat. Erinnert sei hier daran, daß bei Schott die „Cäcilia“ herauskam, in welcher Zeitschrift Beethoven 1825 seine ironische Lebensbeschreibung Haslingers gedruckt sah (siehe bei: Haslinger und vgl. Th.-R. V).

**Schreyvogel,** Josef (geb. 1768 zu Wien, gest. ebendort 1832, mit dem Decknamen West, Thomas West und Karl August West). Einer der meist genannten Wiener Schriftsteller, ein Mann von Begabung und feinem Kunstsinn. Schreyvogel gehörte zu Beethovens persönlichen Bekannten. Hatte doch Beethoven schon gegen 1802, als das Kunst- und Industriekontor durch Schreyvogel und Hohler gegründet wurde, Fühlung mit der Musikabteilung dieses neuen Unternehmens. Schreyvogel hatte nach seinen Studien in Wien und in Jena (1794—1797) und nach einiger schriftstellerischer Betätigung 1802 die wichtige Stellung des Hoftheatersekretärs bekleidet bis 1804, legte aber diese Stelle nieder, um sich ganz dem Kunst- und Industriekontor zu widmen. Aber es gab Uneinigkeiten, Geldschwierigkeiten, die seit 1811, seit dem staatlichen Zusammenbruch zum Untergang des genannten

Kontors führten. 1813 erkrankte er an einer vorübergehenden Psychose. 1814 kehrte Schreyvogel zur dramaturgischen Tätigkeit zurück. Er wurde wieder Hoftheatersekretär. Das war noch unter der Leitung Dietrichstein und führte zu einer goldenen Ära der Hofbühne, in der damals auch Grillparzer zur Geltung kommen konnte. (Vgl. Theob. Freih. von Rizy, „Grillparzer und Schreyvogel“ in Glossys „Jahrbuch der Grillparzergesellschaft“, Jahr XI, 1901.) 1824 folgte auf den Grafen Dietrichstein in der Oberstkämmererwürde der Graf Czernin als Vorgesetzter Schreyvogels. Es gab Zerwürfnisse. Czernin hatte für den Dramaturgen kein Verständnis und versetzte ihn kurzweg in den Ruhestand 1832. Bald darauf wurde Schreyvogel das Opfer der Choleraepidemie. Er wurde auf dem Währinger Friedhof begraben.

Grillparzer verfaßte ihm folgende Grabschrift: „Thomas West, Karl August West, Josef Schreyvogel. Drei Namen bezeichnen nur einen Mann, aber einen völligen. Stand jemand Lessing nahe, so war er's.“ — Von der Verbindung Beethovens mit Schreyvogel legen auch etliche Briefstellen Zeugnis ab, so z. B. ein Brief an Treitschke aus der Zeit der Wiederbelebung des „Fidelio“ 1814 (Th.-R. III, S. 434). Andere Briefe nennen den Mann mit unanständiger Nebenbemerkung. Ins Gesprächsheft (Nr. 22) vom Februar 1820 trug Bernard ein: „Ich bin heute bei Schreyvogel eingeladen.“ Beethoven, dessen Antwort natürlich im Gesprächsheft fehlt, scheint sich nach Schreyvogel erkundigt zu haben, worauf Bernard hinschreibt: „Er hat mit einer Frau von Rottmann gelebt, welche diesen Sommer gestorben ist. Er hat eine Tochter mit ihr, welche 20 Jahre alt ist. Der Mann, dessen Tochter die Frau von Mechetti ist. — Der Herr von Schreyvogel hat mir aufgetragen, Ihnen zu sagen, daß er sich sehr freuen würde, wenn er Sie einmal sehen würde.“ Daraus darf man schließen, daß der Verkehr Schreyvogel-Beethoven damals schon längere Zeit unterbrochen war. Das Gespräch geht auf anderes über, auf einen Stoff, der als Opernplan von Schreyvogel an Weigl mitgeteilt worden war, und auf die erwähnte Tochter.

(Die Quellen über Schreyvogel fließen reichlich, wie man schon aus Goedeckes „Grundriß der deutschen Dichtkunst“ entnehmen mag. Oft genannt ist der berühmte Dramaturg in den Schriften über das Wiener Hoftheater, über Grillparzer und die zeitgenössischen Dichter. Schreyvogels „Bilder aus dem Leben“ erschienen 1836 in Braunschweig. 1845 kamen auf ihn zu sprechen Gräffer, „Kleine Wiener Memoiren“ II, S. 85. Von Wichtigkeit ist Karl Glossy, „Josef Schreyvogel, eine biographische Skizze als Einleitung zu dessen Tagebüchern“ [Wien 1903], Bd. II der „Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte“, wieder

abgedruckt in „Karl Glossys kleinere Schriften, zu seinem 70. Geburtstage [7. März 1918], herausgegeben von seinen Freunden“ [Wien und Leipzig, Carl Fromme 1918]. — Die Glossyschen Veröffentlichungen wurden vielfach besprochen und ausgenutzt. Viele Schriften zu Schreyvogel sind benutzt und genannt in dem Aufsatz von Dr. Alfred Kleinberg „Ein Porträt aus Altösterreich“ [„Wiener Zeitung“ 24. März 1918]. Zu beachten H. A. Lier, „Ungedruckte Briefe Joseph Schreyvogels“ in „Neue freie Presse“ vom 20. und 21. Juli 1883 und in demselben Blatt vom 29. Juli 1907, A. J. Weltner, „Schreyvogel im Urteile eines Zeit- und Zunftgenossen“.)

(Siehe auch bei: Bernard, Hohler, Kunst- und Industrie-Comptoir, Grillparzer, Dietrichstein.)

**Schrift**, „Handschrift“, Schriftzüge. Seit Jahren bereite ich ein Buch über Beethovens Schriftzüge vor. Dieses kann begreiflicherweise im Handbuch nicht Raum finden, doch muß einiges daraus hier mitgeteilt werden, das zur Abrundung des Bildes dient. Der Hinweis darauf, daß Beethovens Schrift ursprünglich eine ganz schulgemäße war, wie sie zur Zeit seiner Kindheit eben in Bonn, in Deutschland gebräuchlich war, sei vorangestellt. Es unterliegt für mich keinem Zweifel, daß Beethovens Jugendschrift mit der Schreibschule zusammenhängt, die in Joh. Bernh. Basedows „Elementarwerk“ von 1773 gegeben ist. Dieses hatte rasch eine ungeahnte Verbreitung gefunden, sicher auch in dem aufklärungsfreundlichen Bonn. Schon 1785, also noch zu Basedows Lebzeiten, war eine neue Auflage des großen Werkes nötig. Beethovens frühere Handschriften, auch der Brief an den Rat Schaden in Augsburg von 1787, hängen noch engstens mit der Basedowschen Schönschrift zusammen. Nur wenige Buchstaben sind schon beethovensisch, z. B. das kleine deutsche p in unpäblich (1. Seite, vorletzte Zeile), das unten eine Schlinge zu viel hat. Die kleinen k ähneln noch merkwürdig der einen Form, die bei Basedow gelehrt wird („Elementarbuch“ Taf. LIX) und auch die zweite Form, die bei Basedow sehr dem griechischen  $\alpha$  genähert ist, hat ihre Fortsetzung in Beethovens jungen Zügen. Die deutschen v und w groß und klein sind noch deutlich unterschieden, wogegen später sie so aussehen, als seien sie verwechselt, nämlich das v mit mehreren Krümmungen als das w, das beim reifen Beethoven schon ganz vereinfacht ist und ganz nahe der Form des kleinen Beethovenschen r steht. Die Veränderungen der Knabenschrift innerhalb der Zeit vom etwa zehnten Jahr bis zur Jünglingszeit sind nicht leicht nachzuweisen, da es für diese Zeit an geschlossenen Reihen von Urschriften fehlt. Immerhin hat man einige Anhaltspunkte. Durch vieles und rasches Schreiben hat sich nämlich bei Beethoven,



wie bei Tausenden anderen Menschen, eine Verflüchtigung der Züge, Abrundung der Formen eingestellt, und diese sind dann höchst eigenartig, so daß jeder Handschriftenkundige ohne Schwierigkeit die reife Schrift Beethovens von allen übrigen gleichzeitigen Zügen unterscheiden kann. Für einen erfahrenen, gebildeten Handschriftenleser ist es denn auch kein Kunststück, aus einigen Zeilen von der Hand Beethovens sogleich die ganze Lebensgeschichte herauszudeuten, wie es gelegentlich bei schlaun Graphologen vorkommt. Die „Graphologie“ ist ja gewiß eine beachtenswerte Wissensgruppe, wenn man will: Wissenschaft, zeitigt aber gelegentlich solche Auswüchse, daß man sie mit vieler Vorsicht genießen muß. Ist sie doch noch recht jung, indem sie nur bis in die Zeit gegen 1875, bis auf J. H. Michon zurückreicht, der gewöhnlich als Begründer genannt wird. Die Masse der Schriften über Graphologie ist heute schon zu einer Bibliothek angeschwollen, besonders wenn man die Anfänge heranzieht, wie solche bei Camillo Baldo, dem bolognesischen Arzt, schon 1622 festzustellen sind. Die Schriftzüge von Geisteskranken, Schizophrenen sind oft überraschend eigenartig für das Urteil von Laien. Man beachte M. Munkacsys, Lenas und anderer Künstler Signaturen aus früher Zeit und aus der Zeit der Gehirnkrankung. In der Prager medizinischen Wochenschrift von 1903 und der Wiener klinischen Wochenschrift von 1906 werden viele Anregungen zu solchen Studien gegeben (A. Pick, „Über motorisch bedingte Mikrographie“, 1906, Nr. 25, mit Hinweis auf das Prager Blatt). Die vielen Bücher und Zeitschriften, die es da zu lesen gibt, werden hier nicht aufgezählt, nur auf einige Aufsätze, die nicht leicht in diesem Zusammenhang zu finden sind, wird aufmerksam gemacht, wie z. B. auf Mitteilungen Venturis in der „Gazette des beaux arts“ 1902 II, S. 142, wo gemeinsame Züge in der Schrift zweier Brüder nachgewiesen sind, von denen jeder eine andere Erziehung genossen hatte. Die Handschriften der Brüder Beethovens sind noch nicht wissenschaftlich auf ihre gemeinsamen Züge untersucht, der Neffe fällt, erst 1806 geboren, schon etwas zu spät, um herangezogen zu werden. Um 1900 beschäftigten sich viele illustrierte Zeitschriften mit der graphologischen Deutung. „L' Illustration“ (Paris, 5. August 1905) machte die Bemerkung, daß in Japan die Handschriftendeutung auf Jahrhunderte zurückreiche. Japanische Wahrsagerinnen lassen sich Striche hinzeichnen und bestimmen danach den Charakter der Zeichnenden. Nur mit einer Zeile sei darauf hingewiesen, daß es auch längst graphologische Zeitschriften gibt.

In Beethovens reifer Zeit entwickeln sich einige Formen von einer höchst bezeichnenden Eigenart, ebenso in der Notenschrift, wie in der sogenannten Schreibschrift.

Nehmen wir zunächst die Notenschrift vor, deren Anfänge aus der Bonner Zeit das Bestreben deutlich erkennen lassen, recht getreu die Formen der gestochenen Noten aus jener Periode nachzuahmen. Saubere Notenköpfe, gewöhnlich ganz genau auf oder zwischen den Linien, reinliche Striche, klare Bindungen, Vortragszeichen, Punkte, Taktstriche, Pausen, Schlüssel und Vorzeichnungen. Aber es bleibt nicht dabei, und im Laufe der Jahrzehnte lockert sich auch bei Reinschriften die Genauigkeit so sehr, daß selbst geübte Kopisten ihre liebe Not hatten, herauszubekommen, was Beethoven eigentlich gemeint hatte. Noch viel nachlässiger wurde die Schrift in den Skizzen, so daß für den ersten Blick manche Seite oder Stelle überhaupt so aussieht, als sei sie mit ausgerissenen Fliegenbeinen übersät und mit etlichen Klecksen versehen. Den meisten Schwierigkeiten begegnet die sichere Deutung der Notenhöhe, ob auf oder zwischen der Linie, doch ist zu meist eine bestimmte Lesung zu finden. Viele Nachbildungen in Faksimile helfen weiter, wie denn heute schon ganze Reihen von solchen zur Erleichterung des Studiums vorliegen, nicht zuletzt die Wiedergaben der Handschriften im Beethovenhaus zu Bonn mit Beibehaltung der Größe, wogegen die putzigen Faksimiles stark verkleinerter Aufnahmen, wie sie so häufig für Zeitschriften gewählt werden, eher irreführen als aufklären. Im Laufe der Jahre läßt sich bei vergleichenden Studien feststellen, daß die Notenköpfe gewöhnlich kleiner sind als früher, stellenweise bis nahe zur gänzlichen Unterdrückung. Ihre Verbindung mit den Strichen, die nicht mehr scheitelrecht gezogen werden, ist nun schon weniger genau. Sie werden fast immer schon etwas schief verzogen nach der Lage der gewöhnlichen Schreibschrift, was ja allerdings bei vielen ähnlichen Schriften ebenfalls vorkommt. Auch die Bindebögen unterliegen häufig genug dieser Verziehung, auch wenn sie dem musikalischen Sinne nach wagrecht querüber gespannt sein sollten. Ähnlich so bei den Fermatenzeichen. Vieles, auch die Pausenzeichen, werden in einer Art Stenographie hingesetzt, die anhaltendes Studium erfordert.

In ähnlicher Weise sind auch bei der gewöhnlichen Schreibschrift nach den frühen erhaltenen Proben starke Veränderungen durch Abkürzung des Verfahrens und Rundung vieler Formen festzustellen. Das a klein und groß behielt zwar bis in die letzte Zeit zu Anfang der Wörter eine verhältnismäßig reiche Gestaltung bei, verkam aber inmitten der Wörter, also zwischen anderen Buchstaben in auffallender Weise; e und n sind oft kaum zu unterscheiden; das g hatte noch 1783, auch noch 1787, alle seine Krümmungen, doch zeigt sich schon 1787 die Neigung, den oberen Teil zu vereinfachen. In Beethovens reifer

Zeit sieht es oft einem nach links verbogenen j sehr ähnlich (natürlich ohne Punkt). Am meisten, und zwar schon längst besprochen, sind die eigenartigen Bildungen des r, v und w (an vielen Stellen in meinen älteren Arbeiten, unter andern im „Beethoven“ und im „Beethoven-jahrbuch“ I, S. 21, im Wiener „Fremdenblatt“). — Die Auszüge aus meinem Vortrag im wissenschaftlichen Klub zu Wien vom 15. Dezember 1902 im Kluborgan und mehreren Wiener Tagesblättern sind nicht von mir verfaßt, doch verweise ich auf die „Neue musikalische Presse“ vom 28. Dezember 1902 (siehe auch unten die Literaturangaben). Die i, y und j kommen gewöhnlich regellos vermischt vor noch bis in die Handschrift der Neunten, wo man „Elisium“ und „Elysium“ kurz nacheinander und durcheinander vorfindet. Mehrere Male war zuerst „Elisium“ geschrieben, aus dem Beethoven dann „Elysium“ gemacht hat. Die z klein und groß sind bei Beethoven ganz merkwürdig und können leicht mit tz verwechselt werden, das Beethoven ganz unbegründet anzubringen scheint. (S. auch Leitzmann in Intern. Musik-Ges. Jahrg. XII, H. 12.)

Manche Wörter, die dem Sinne nach wichtig sind, erhalten bei ihm große Anfangsbuchstaben, auch wenn dies gegen den sonstigen Gebrauch verstößt. Statt der Schlußpunkte macht er gewöhnlich Beistriche, die in erregter Eile eine unglaubliche Länge erreichen. Überhaupt übersteigt die Schriftgröße, wenn Beethoven aufgeregt, ärgerlich war, alle gewöhnlichen Grenzen. In F. Bischoffs Grazer Beethoven-sammlung sah ich ein gutes Beispiel von Riesenbuchstaben (stellenweise bis zu 9 Zentimeter hoch), und Beethovens Hünenzüge auf dem allbekannten Wolanekbrief brauchen nur in Erinnerung gebracht zu werden. Auch sei noch erwähnt, daß die spätere Schrift des Meisters i-Punkte und Strichelchen auf dem u und ü im Raum vorausseilen läßt, daß ferner gelegentlich Vermischungen von deutscher und lateinischer Schrift vorkommen, z. B. in Briefen an Breitkopf & Härtel aus dem Jahr 1802. Im Brief vom 13. November 1802 kommt vor: „Existire“, das mit einem lateinischen E in sonderbarer Form beginnt, dann ein schlecht ausgeführtes lateinisches x folgen läßt und im übrigen deutliche deutsche Kursive aufweist. Auch in der Namensfertigung kommt eine Vermischung vor. Das große L wird z. B. für beide Alphabete gleich geschrieben, z. B. Ludwig (deutsch) und Lichnowski (lateinisch) 8. April 1803. In der lateinischen Schrift wird es hier und da durch ein Querstrichelchen mitten durch gekennzeichnet. Die kleinen l werden oft merkwürdig verzogen und je nach dem folgenden Buchstaben entweder unmäßig hinauf geschoben oder ganz unter die Zeile verwiesen. Die O sind nur in der Lateinschrift richtige Ovale,

wegen in der Deutschschrift eine Form zu sehen ist, die einem W (W) dadurch sehr ähnelt, daß ein hakenartiger Anstrich zu stark betont ist (Brief an Winter, März 1820: „Onkel“, „ortes“).

Recht eigenartig sind auch Beethovens Ziffern.

Die Eins ist verhältnismäßig einfach geformt mit oder ohne schiefen Anstrich oben, 1 untenhin oft spitzig auslaufend. Auch die Eins mit Punkten oben kommt vor. Die lateinische I ohne auffallende Eigenart.

Die Zwei wird in vielen Auffassungen vorgefunden von der einfachen „2“ bis zur Zwei mit schiefer Schlinge unten.

Die Drei zeichnet sich gewöhnlich durch einen etwas größeren, oberen Bauch aus, der von links her eingedrückt ist. Verschnörkelte Formen sind mir nicht vorgekommen.

Die Vier hat oft jene einfache Form, die im 19. Jahrhundert sich verbreitete, oder noch die schnörkelige Gestalt, oben offen, die schon in den frühesten Urschriften Beethovens vorkommt. Dieselbe Form der 4 findet sich auch in Beethovens erstem erhaltenen Tagebuch aus der Zeit von 1792 auf 1793. Eine etwas einfachere in der Handschrift des „Ritterballetts“. Gewöhnlich reicht sie unter die Linie hinab.

Die Fünf ist besonders eigenartig, dadurch, daß sie sehr oft oben einen kleinen Anstrich bemerken läßt, über dem dann der Querstrich besonders mit neuerlichem Federzug angesetzt wurde (mit stark betontem oberem Strich) und mit Schlinge unten. „1815“ (Brief an Kanka).

Die Sechs ist mir kaum anders untergekommen, als mit häkchenartigem oberen Ende und kühn geschwungener Oberlänge.

Die Sieben, gewöhnlich einfach geformt 7, so 1787 im Brief an Schaden nach Augsburg, wie ein rechtwinklig abgebogener Haken. Dann bald darauf, 1799, mit etwas aufgebogenem linken Balken, in der Widmung des Quartetts Op. 18 an Amenda.

Die 7 ist einfach, ohne Krümmungen zu finden im ersten erhaltenen Tagebuch Beethovens aus der Zeit von 1792 auf 1793.

Die Acht beginnt jedesmal links oben und endigt rechts oben entweder mit Häkchen oder mit freiem Auslauf schief nach rechts oben (auch mit Häkchenauslauf, doch niemals streng geschlossen). Die gekürzte späte Form der Acht ist bei Beethoven nur eine schmale Schlinge nach unten mit ganz unterdrücktem oberen Teil (Brief an Bruder Johann von 1822).

Die Neun jederzeit mit stark nach links gezogener Unterlänge in kühnem Bogen. Bauch nicht geschlossen z. B. in der Jahreszahl: „1809“, welche dem Archiv des Deutschen Ritterordens entnommen ist, und die uns zugleich andeutet, daß Beethoven die Nullen recht klein zu schreiben pflegte.

Als Werkzeuge dienten gewöhnlich Kielfedern. Schriften, die Stahlfedergebrauch erkennen lassen, sind selten (ich notierte eine aus dem Jahre 1819 vom 19. August aus Mödling). Die Kielfedern, deren Zuschneiden eine (jetzt vergessene) Kunst war, wurden dem Meister sehr oft vom hilfbereiten Freund Zmeskall geschnitten, was zu launigen Äußerungen Beethovens Anlaß gab. — Als Bleistifte dienten dem Meister die groben Zimmermannsstifte, da er die feineren Sorten beim Spitzen verdarb. Der Gebrauch von Rotstiften kommt vor. Es sei in Erinnerung gebracht, daß im Bonner Beethovenmuseum zwei Federn Beethovens bewahrt werden, eine Stahlfeder und jene Kielfeder, mit der (nach Schindlers Beglaubigung) das letzte Testament unterschrieben ist. — Im Zusammenhang mit Beethovens Schrift wird auch zu erwähnen sein, daß der Meister sehr oft Streusand benutzte, der jetzt freilich von den Autographen verschwunden ist, aber in den Gesprächsheften mehrmals Erwähnung findet.

Beethovens Unterschrift wechselte sehr, und von der Stetigkeit einer Firmensignatur ist sie weit entfernt, je nachdem Briefe signiert werden oder Quittungen oder Werke verschiedenster Art. Ohne voreilig verallgemeinern zu wollen, mag die Beobachtung festgehalten werden, daß in den frühen Unterschriften der Name: „Beethoven“ in deutscher Schrift erscheint, so noch 1815 im Brief an Kanka vom 24. Februar des genannten Jahres und vereinzelt bis 1819. In jener Zeit dringen schon die lateinischen Unterschriften durch, die dann beständig wiederkehren bis in die letzte Zeit. Mit der lateinischen Signatur kommt Beethoven von der Unklarheit der Schreibung des eigenen Namens los, indem er fortan: Beethoven schreibt.

Die lateinischen Unterschriften aus früherer Zeit erklären sich leicht aus den Umständen und Bedingungen. Wenn Beethoven sein Briefchen vom 24. Juni 1813 lateinisch unterschreibt als „Beethoven bonnensis“, so liegt das Lateinisch hier eben in der sprachlichen Fassung der Unterschrift. Oder wenn er einen Brief, der etwa 1815 fallen dürfte, unterfertigt „[uigi] van Beethoven“, so ist die Lateinschrift wohl gerechtfertigt. Eine Quittung für den Verleger Thomson in Edinburg vom 18. November 1818 ist unterzeichnet „Louis van Beethoven“ (nach dem Autograph bei Miß Close). Ähnlich war der Brief an Thomson vom 19. Februar 1813 unterfertigt. In den Signaturen mit lateinischen Buchstaben ist das v (nicht w) jederzeit unzweifelhaft, während die früheren Signaturen in deutscher Schrift: Beethoven den Verdacht erregt haben, daß der Meister diese Form aus einer Zeit mitgeschleppt hätte, in der er v und w nicht strenge auseinanderhielt. — Bemerk

sei, daß schon sehr früh, wenigstens in der Wiener Zeit der Unterschrift eine Paraphe folgt mit einigen engen Krümmungen nach abwärts. Ein „M. P.“ ist sehr selten. — Im Briefchen an Meyseder von 1814 ist in Beethovens Unterschrift eine eigenhändige Verbesserung angebracht. Das deutsche w in „Beethoven“ war mißglückt und wurde durch einen deutlicheren Buchstaben ersetzt (Autograph bei Köchert).

Beethoven hatte ja wohl eine Ahnung davon, daß seine Schrift nicht ganz leicht zu lesen sei. Er deutet dies an z. B. in seinem Brief an Hoffmeister vom 22. April 1801, in dem er von seiner „eigenen nicht gar zu lesbaren Handschrift“ schreibt. In viel späterer Zeit sagte Zelter von Beethoven, er schriebe immer „wie mit einem Besenstiel“. Seyfried teilte mit: „Über seine in Wahrheit höchst unleserlichen Schriftzüge machte er sich selbst oftmals lustig.“ Sich zu entschuldigen hätte Beethoven beigefügt: „Das Leben ist zu kurz, um Buchstaben oder Noten zu malen; und schönere Noten brächten mich schwerlich aus den Nöten.“ (Auf die Schwerleserlichkeit der Schrift Beethovens bin ich schon längst eingegangen, z. B. in dem Aufsatz „Beethovens Handschrift“ im „Fremdenblatt“, Wien, 12. März 1893, in meinem Vortrag über Beethovens Handschrift im Wiener Wissenschaftlichen Klub [fremder Auszug im „Monatsblatt des wissenschaftlichen Klubs in Wien“, 1893, S. 35f.]. Vgl. auch La Mara, „Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten“ II, S. 5.)

Faksimiles von Beethovens Schrift wurden schon geboten 1828 bei Schlosser, Dr. Wilhelm Dorow in „Facsimile von Handschriften berühmter Männer und Frauen aus der Sammlung des Herausgebers“ (Berlin 1836, L. Sachse & Co.), ferner bekanntermaßen 1838 in den „Biographischen Notizen“ von Wegeler und Ries, 1840 bei Schindler. Alle diese Faksimiles, der frühen Herstellungszeit entsprechend, gehen begreiflicherweise auf Durchzeichnungen zurück. Ein verstecktes Faksimile findet sich bei Chalamel in „Album cosmopolite“. Seit der Verbreitung photomechanischer Nachbildung häufen sich die Faksimiles in unabsehbarer Zahl und Weise. Vieles von dem bisher Veröffentlichten ist höchst dankenswert und bietet Gewähr, daß das Fach der Beethovenschen Schrift eine weitere Bearbeitung finden kann. Eine neuerliche Studie von Max Unger kommt mir eben während der Korrektur zu.

**Schröder-Devrient**, Wilhelmine (geb. 1804 zu Hamburg, gest. Koburg 1860), berühmte Sängerin. Sie stammte von künstlerisch begabten Eltern ab. Ihr Vater war Baritonist, ihre Mutter die berühmte Schauspielerin Sophie Schröder, die lange am Wiener Hoftheater wirkte.

Durch Mozatti wurde sie in Wien für den Gesang ausgebildet. Die schauspielerische Erziehung kam ihr von der Mutter. 1822, als Beethovens „Fidelio“ wieder hervorgeholt wurde und man ihm gepflegte Aufführungen vorbereitete, war die junge Schröder zum Fidelio auserkoren. Was Schindler berichtet, was man bei Claire Glümer, bei Alfr. v. Wolzogen, in Kannes „Wiener allgemeiner Musikzeitung“ (vom 9. November 1822), bei Schlösser über die ersten Aufführungen der Oper mit der Schröder in der Hosenrolle zu lesen bekommt, enthält viele Widersprüche, deren Klärung auch dem scharfsichtigen Thayer nicht geglückt ist (Th.-R. IV, S. 314ff. Siehe auch Kerst „Erinnerungen“ [nach Schillings „Beethovenalbum“ von 1846], neuestens wieder benutzt in der Zeitschrift „Die Musik“ März 1926), und wir können nur so viel für Beethovens Lebensgang daraus als sicher entnehmen, daß der Erfolg durch die Schröder ein überraschend günstiger war. Der taube Meister konnte freilich davon nur mehr auf mittelbarem Weg Kenntnis erhalten. Die Aufführungen fanden am 3., 4., und 26. November, am 2. und 17. Dezember 1822 und am 3. und 18. März 1823 statt. Thayer macht nach Bäuerles „Theaterzeitung“ darauf aufmerksam, daß Beethoven der zweiten Aufführung in einer Loge beigewohnt hätte. Auch fügt der Forscher nach einer Stelle im Gesprächsheft hinzu, daß Reuling aufgeschrieben habe: „Bei der ersten Vorstellung des Fidelio sah ich Sie im Theater.“ Dies nur ein Beispiel jener Widersprüche.

**Schubert**, Franz Peter (geb. zu Wien, beziehungsweise in der Vorstadt Lichtental 1797, gest. in Wien 19. November 1828). Der große Schubert, der durch seine unerreichte Begabung zum Nachfolger Beethovens berufen gewesen war. Das Geschick machte seinem Leben vorzeitig ein Ende. Auch hat sein Lebensgang es verhindert, daß er mit Beethoven in dauernden Verkehr gekommen wäre. Aber daß sich die beiden überhaupt gesehen und, soweit ein mündlicher Verkehr mit dem tauben Beethoven überhaupt möglich war, auch gesprochen haben, ist nicht zweifelhaft, auch wenn man die Erzählung Schindlers nicht anerkennen wollte. Dieser Biograph teilt bestimmt und mit Einzelheiten mit, daß Schubert 1822 bei Beethoven gewesen, um die Variationen über „Le bon chevalier“ zu überreichen, die damals gerade mit der Widmung an Beethoven gestochen worden waren. Eine schlecht gefestete Überlieferung durch Spaun behauptet zwar, daß Schubert den Meister nicht zu Hause getroffen habe. Die Variationen wurden aber von Beethoven mit dem Neffen bald danach gespielt, was den jungen Meister recht sehr freute. Bis dahin hatte Beethovens Umgebung dafür gesorgt, ihm das junge Talent Schuberts, das eben angefangen hatte, Aufsehen zu erregen, zu verkleinern oder zu verhehlen.

Nun bringt man ihm Liederkompositionen Schuberts, die bei Beethoven geradezu Bewunderung finden. „In dem Schubert wohnt der göttliche Funke...“ „Dieser wird mich übertreffen.“ So äußerte sich Beethoven. Und in der letzten Krankheit Beethovens wird Schubert noch vorgelassen, obwohl fremde Besuche damals schon ausgeschlossen waren. Daß Schubert also, wenn auch unter ungünstigen Verhältnissen, mit Beethoven noch verkehrt hat, ist sicher, ebenso daß kein dauernder Verkehr zu berichten ist. Über Einzelheiten läßt sich streiten. Dies wurde durch mich verhältnismäßig ausführlich erörtert in dem Aufsatz „Beethoven und Schubert“ im Märzheft der Zeitschrift „Die Musik“ von 1925. Schubert war ein geradewegs fanatischer Bewunderer Beethovens und kannte alle wichtigen Werke des Meisters. Geht man den Wurzeln nach, aus denen Schuberts Musik aufgeschossen ist, so finden sich neben der ungeheueren Begabung und Eigenart gelegentlich deutliche Spuren anderer Musik, die ihm in seiner Entwicklung durch den Kopf gezogen ist. Nicht zuletzt ist es Beethovens Musik, die auf den viel jüngeren Künstler abgefärbt hat. Spuren J. S. Bachs, Mozarts, Haydns sind nachweisbar. In Haydns Streichquartett Nr. 2 hat ein Passus vorbildlich gedient für Schuberts Lied „Die Forelle“. J. S. Bachs Harmonisierung des kleinen Klavierstücks in C-Moll aus den „Petites Préludes“ klingt mehrmals nach in Schubertschen Werken. Mozarts „Reich' mir die Hand, mein Leben“ wird leicht herausgehört aus Schuberts Oktett von 1824, was alles nur Andeutungen sind. — Viel häufiger werden wir Beethovens Einflüsse gewahr. Eine Wiederholung einiger Abschnitte aus dem oben angeführten Aufsatz in der „Musik“ von 1925 seien gestattet. Greifen wir zuerst nach Beethovens Liedern. Unter diesen sind für unsere Zwecke besonders die „Adelaide“ (von 1797), das „Lied aus der Ferne“ (von 1809), das „Abendlied“ (von 1820) und die Reihe der Lieder Op. 48 nach Gellerts Gedichten von Bedeutung. Im allgemeinen sei auch auf den so mannigfach gefärbten, im Gefühlsausdruck hervorragenden Liederkreis „An die ferne Geliebte“ (Op. 98) hingewiesen.

Die Stimmung und Modulierung der „Adelaide“ klingt deutlich an in Schuberts vierhändiger großer Klaviersonate Op. 30, im Allegretto. An die Stelle im Schlußallegro der „Adelaide“ nach den zwei Fermaten und an die Parallelstellen, die auch verwandt sind mit Gedanken in Beethovens op. 27 Nr. 1, erinnert lebhaft eine Stelle in einem Klavierwerk aus dem Jahre 1817 von Schubert ohne Opuszahl. Es ist der zweite Teil des Trio aus dem zweiten Scherzo, das ja auch sonst an Beethoven anknüpft.

Beethovens „Lied aus der Ferne“ (von 1809) hat zweifellos bei



Schubert ein Echo gefunden. Denn die Melodie des Jüngeren: „Ich frage keine Blume“ im Lied „Der Neugierige“ kann nicht entstanden sein ohne Kenntnis des Beethovenschen Liedes. Im „Neugierigen“ ist auch der langsamere Teil im Dreivierteltakt durch Beethoven beeinflusst, und zwar durch die Sonate Op. 27 Nr. 1 (Adagio con espressione, Takt 17ff.).

Aus dem „Abendlied“ Beethovens von 1820 (schon damals erstmalig gedruckt und bald darauf mit anderen Liedern als Op. 113 herausgegeben) dürften Takt 21 und 22 auf Schuberts „Fahrt zum Hades“ (Takt 13, 14) und auf „Der Knabe“ (A-Moll-Abschnitt, 2. und 3. Takt) eingewirkt haben.

Auf Beethovens Op. 48, es ist die Reihe geistlicher Lieder nach Gellerts Dichtungen, weist u. a. das Lied „Glaube, Hoffnung und Liebe“ von Schubert hin (Op. 97), wobei besonders Beethovens Lied „Bitten“ und das „Bußlied“ (Op. 48 Nr. 1 und 6) in Frage kommen. Beethovens „Vom Tode“ (Op. 48 Nr. 6) klingt deutlich an in Schuberts allbekanntem „Wanderer“ und im „Doppelgänger“. Das schon erwähnte Lied von Beethoven „Bitten“ (Op. 48 Nr. 1) scheint auch Schuberts dritten Gesang des Harfners beeinflusst zu haben, auch wenn man sich gegenwärtig hält, daß beide Meister in derlei Gesängen von älterer Musik aus der Händel-Bach-Periode ausgegangen sind. Aber auch Nr. 5 aus Beethovens Op. 48 läßt schon einen Schubert ahnen. Im Stil dieser geistlichen Lieder Beethovens ist auch Schuberts „Lied eines Schiffers an die Dioskuren“ (Op. 65 Nr. 1) gehalten. Beweisend ist hauptsächlich Beethovens „Vom Tode“ mit seiner ungewöhnlich reichen Harmonisierung, die auf Schubert geradewegs vorbildlich gewirkt hat.

Beethoven und Schubert haben in ihren Liedern viele Texte gemeinsam, wovon die Musikgeschichte schon Notiz genommen hat. In solchen Fällen (ich erinnere nur an „Freudvoll und leidvoll“, an den „Erkönig“, an „Mignon“, an „Wonne der Wehmut“, „Sehnsucht“, „Der Zufriedene“ und an den „Wachtelschlag“, ohne die ganze Reihe anzuführen) ist mir eine Anlehnung Schuberts an Beethoven nicht aufgefallen. Höchstens könnte ich beim „Wachtelschlag“ Analogien finden. Der „Wachtelschlag“ selbst ist allerdings ein gegebenes Motiv, das beide Tonkünstler aus der Natur genommen haben. Aber die Steigerung der Bewegung unmittelbar vor Eintritt der Singstimme und dann jedesmal vor dem Strophenanfang das Aufsteigen der Harmonie innerhalb des Dominantseptakkords sind den Liedern „Wachtelschlag“ beider Tonmeister gemeinsam, und da Beethovens Lied schon 1803 entstanden ist, könnte nur Schubert der Nachempfindende sein.

Überaus kräftig waren die Anregungen, die dem Jüngeren aus Beet-

hovens Klaviersonaten zuteil geworden sind. Die unsterblichen Schöpfungen, die in diesen Werken vorliegen, klingen oft in Schuberts Arbeiten an, hie und da unabweisbar deutlich oder auch nur einigermaßen verschleiert. Im Schubertschen Lied „Erstarrung“ (Nr. 4 der „Winterreise“, Op. 89) sind doch wohl die Takte zu: „Ich will den Boden küssen, durchdringen Eis und Schnee mit meinen heißen Tränen“ und zu: „Mein Herz ist wie erstorben“ „angeregt durch den letzten Satz aus Beethovens Klaviersonate Op. 2 Nr. 1.

Dem Einfluß der Beethovenschen Es-Dur-Sonate Op. 7 mit ihren neuartigen Stimmungen und dem zauberhaften Trio konnte sich Schubert nicht entziehen. Man mag es sogar eine Art Reminiszenz nennen, was uns Schubert im „Klavierstück“ aus Es-Moll (vom Mai 1828) zu hören gibt. Das erwähnte Beethovensche Trio „Minore“ (aus E-moll) war geradewegs Vorbild für Schuberts Klavierstück. Die Stimmung aus Beethovens Trio klingt auch an in Schuberts „Moments musicaux“, Nr. 2 von Op. 94, und im Schubertschen Lied „Fremd bin ich eingezogen . . .“ (Nr. 1 der „Winterreise“), für das vielleicht auch die 3. Variation aus dem Andante der Beethovenschen „Kreutzer-Sonate“ anregend gewirkt hat. Auch das verzückte Ausklingen des letzten Satzes aus Beethovens Op. 7 ist nicht zu übersehen.

Sogleich Nr. 3 von Beethovens Op. 10 weist wieder auf Schubert voraus im Menuettosatz, mit dem ganz stimmungsverwandt ist das Schubertsche Lied „Guten Morgen, schöne Müllerin“.

Die „Sonate pathétique“, Op. 13, hat auch ein wenig auf Schubert abgefärbt. In dessen drei Klavierstücken vom Mai 1828 (ohne Opuszahl) klingt das zweite wiederholt an Beethoven an, und zwar im zweiten Intermezzo aus As-Moll an die Stelle aus derselben Tonart im Adagio der „Sonate pathétique“. In demselben Schubertschen Zwischensatz erinnern die Takte 11 und 12 an das Sechzehntelgeklopfe in Beethovens „Mondscheinsonate“. An die „Pathétique“ erinnert überdies stellenweise Schuberts C-Moll-Sonate.

Die Klaviersonate des älteren Meisters Op. 14 Nr. 1 ist im Durchführungsteil des ersten Allegros Vorbild geworden für das erste der vier Impromptus von Schubert, Op. 90, und das hauptsächlich für den Abschnitt mit der Sechzehntelbegleitung im Baß. Im Allegretto (bzw. Menuett derselben Sonate scheint das Miteinandergehen des Soprans und Tenors ebenfalls Eindruck auf Schubert gemacht zu haben. Endlich weist auch die Sonatine Schuberts Op. 137 Nr. 2 mit ihrem KopftHEMA auf den Anfang der Beethovenschen Sonate Op. 14 Nr. 1 hin.

Beethovens Klaviersonate Op. 22 aus B-Dur muß dem jungen Schubert bekannt geworden sein. Sogleich das Sechzehntelmotiv aus

dem ersten Satz und besonders die verlangsamte Anwendung dieses Motivs in der Mittelstimme der Schlußgruppe klingen an im Trio des Schubertschen Klavierwerkes „Marsch samt Trio“, ohne Opuszahl. Hier findet sich das Motiv durchwegs in der Mittelstimme. Der Menuetto aus Beethovens Sonate Op. 22 hat dann Schuberts Trio des zweiten Scherzos aus dem Jahre 1817 (ohne Opuszahl) beeinflußt. Nur gebrauchte Schubert fünftaktige Perioden im ersten Teil. Daß der zweite Teil desselben Schubertschen Trios an Beethovens „Adelaide“ anknüpft, wurde schon oben erwähnt. Überdies ist der Vorhaltschluß dieses Trios von Schubert bei Beethoven beliebt gewesen, nicht zuletzt in dessen As-Dur-Sonate Op. 26. Die reiche und reine Harmonisierung dieser Beethovenschen Sonate ist sicher von Schubert beachtet worden.

Zu Beethovens Klaviersonate Op. 27 Nr. 1 ist die schon oben angedeutete Beobachtung mitzuteilen, daß die Takte 17ff. in Schuberts Lied „Der Neugierige“ anklingen („Müllerlieder“ Op. 25). Dieselbe Stimmung, dieselbe Stimmenverteilung und dieselbe Begleitungsfigur in der Mittelstimme bei Beethoven und bei Schubert. Ein Zusammenhang ist unzweifelhaft.

Der erste Satz der Cis-Moll-Sonate von Beethoven (Op. 27 Nr. 2, sie wird gewöhnlich „Mondscheinsonate“ genannt) dürfte anregend gewirkt haben auf Schuberts Lied „An den Mond“, Op. 57 Nr. 3. In „Beethovenforschung“ Heft 6 und 7 S. 53 habe ich schon die Vermutung ausgesprochen, daß die unvorbereitete None im ersten Satz der „Mondscheinsonate“ Anlaß gegeben habe zur None im „Erlkönig“ Schuberts. Möglicherweise hat sie auch nachgewirkt auf Schuberts nachgelassenes Werk „Fragment aus dem Äschylus“.

Als Anregung für Schubert kommt wohl auch der langsame Satz aus Beethovens Klaviersonate Op. 30 Nr. 1 in Betracht.

Der letzte Satz von Beethovens Op. 31 Nr. 3 ist vorbildlich geworden für Schuberts B-Dur-Klaviersonate, wobei anzumerken ist, daß sich in Schuberts Sonaten für Klavier sonst nur wenige deutliche Anklänge an Beethoven finden. Dieselbe große B-Dur-Sonate von Schubert zeigt im „Andante sostenuto“ aus Cis-Moll deutliche Anklänge an Beethovens Rezitativsonate. Im allgemeinen ist als ziemlich beethovenisch die C-Moll-Sonate von Schubert (Nr. 1 von drei großen Sonaten) zu bezeichnen. Sie bringt auch leichte Anklänge an den „Fidelio“ und an die „Sonate pathétique“. Von einer Stelle in Schuberts E-Dur-Sonate hören wir noch.

An die frühen Sonaten Beethovens erinnert manches in der vierhändigen „Großen Sonate“ von Schubert aus dem Jahre 1814 (ohne

Opuszahl). Die späteren Klaviersonaten Beethovens weisen nicht ebenso häufig auf Schubert hin wie die bisher genannten, die spätesten gar nicht. Im Adagio der Beethovenschen Klaviersonate Op. 101 findet sich in den Takten 9 und den nächstfolgenden das Vorbild für Schuberts Hauptmotiv aus Nr. 1 der „Moments musicaux“ (Op. 94), und zwar ist's nicht nur das Motiv allein, sondern auch seine kontrapunktische Verarbeitung. Die erwähnte Sonate Beethovens war am 18. Februar 1816 öffentlich gespielt worden. Die letzte Spur dürfte eine aus Beethovens Op. 106 sein. Es will mir scheinen, daß Beethovens tieftraurig gestimmtes „Adagio sostenuto“ aus der Klaviersonate Op. 106 in Schuberts spätem „Impromptu“ Nr. 3 aus Op. 142 in der Variation III erkennbar anklingt. Dieses Adagio war ja überhaupt eine Fundgrube für alle Romantiker, zu deren frühesten bekanntlich unser Schubert zählte.

Auf andere Kompositionen Beethovens übergehend, stoßen wir im Klavierkonzert aus C-Moll auf eine Stelle, bei der es keinen Zweifel gibt, daß sie in Schuberts Schaffen nachgewirkt hat. Man sehe sich nacheinander an oder spiele sich vor: die ersten vier Takte aus dem „Largo“ in Beethovens C-Moll-Konzert und den Anfang des „Adagio“ von Schuberts „Wandererfantasie“. (Es ist die Stelle aus dem Lied „Der Wanderer“.) Schubert beginnt sogleich in Cis-Moll und schreitet im zweiten Takt über den Sextakkord der zweiten Stufe zum Dominantdreiklang auf, der in halber Note ausgehalten wird. Beethoven hatte zwar in E-Dur angefangen. Doch war er schon im zweiten Takt mittels Trugschlusses nach Cis-Moll gelangt; von dort an vollzieht sich bei ihm genau dieselbe Harmonisierung und das stufenweise Aufsteigen zur Dominante wie bei Schubert. Ich habe schon längst in einem Vortrag und in einer Notiz in der „Badener Zeitung“ vom 25. Februar 1911 auf diesen Zusammenhang aufmerksam gemacht. (Leider ist dabei der Druckfehler Septakkord statt Sextakkord mit unterlaufen.)

Beethovens C-Dur-Rondo aus dem Jahre 1797 weist in den ersten Takten eine merkwürdige Stimmungsverwandtschaft auf mit Schuberts zweitem „Alpenjäger“ Op. 37 Nr. 2 („Willst du nicht das Lämmlein hüten?“).

Im allgemeinen sei auf Beethovens Variationenwerke verschiedener Art hingewiesen, von denen Schubert gewiß vieles gelernt hat. Ich meine, daß ihm die Odeschalchi-Variationen (Op. 34), die zwölf Variationen über den russischen Tanz aus dem Ballett: „Das Waldmädchen“ und die „Prometheus“-Variationen nicht unbekannt geblieben sind.

Kaum zu bezweifeln, daß Schubert auch Beethovens Quintett

Op. 16 (für Klavier, Holzbläser und Horn) gekannt hat, das in der Stimmung des Andante cantabile und in der oft angewendeten Schlußformel beim Schluß in der Dominante wohl nicht ohne Einfluß auf einige Schubertsche Lieder gewesen, wie z. B. auf „Am Meer“, „Wanderers Nachtlied“, „Sehnsucht“ und „Erlafsee“. Den Tonfall mit den drei Stufen hinunter könnte Schubert auch aus dem schon angeführten „Largo“ des C-Moll-Klavier-Konzertes übernommen haben. Es klingt noch an bei Richard Strauß, und zwar in dessen Waldhornkonzert aus Es-Dur (Op. 11). Auf Zusammenhänge Schuberts mit Beethovens Quintett Op. 29 machte H. Riemann aufmerksam (Th.-R. II, S. 265).

An das erste KopftHEMA des ersten Streichquartetts aus Beethovens Op. 18 erinnert gewaltig Schuberts Klaviersonate in E-Dur (ohne Opuszahl), die sich im ganzen stark an den mittleren Beethoven anlehnt.

Aus der Durchführung im ersten Satze des Beethovenschen Streichquartetts Op. 59 Nr. 3, Takt 58ff., scheinen Schuberts entsprechende Stellen in dem Lied „Wohin“ hervorgegangen zu sein. (Takt 38ff.).

Beethovens „Allegretto ma non troppo“ aus dem Trio Op. 70 Nr. 2, ein menuettartiger Satz mit zartestem Trio, ist eine Art Vorbild für derlei zarte Sätze bei Schubert geworden, wobei ich im Vorübergehen an Schuberts 4. Impromptu aus Op. 90 erinnere. Auch sonst sind in diesem Trio allerlei Stellen zu finden, die vermuten lassen, daß Schubert sie gekannt hat.

Aus Beethovens großem B-Dur-Trio, Op. 97, hat wieder das Andante cantabile Spuren bei Schubert hinterlassen.

Noch vieles wäre anzureihen, wie Beethovens Cellosone Op. 5 Nr. 1, aus der mehrere Motive (im 1. Satz, Takt 2 und 23) von Schubert wieder benützt worden sind in Liedern und in einem Impromptu.

Durch Beethovens „Fidelio“ sind unter anderem beeinflusst Schuberts Lieder „Ihr Grab“ aus dem Nachlaß und „Todesmusik“ (Op. 108 Nr. 2).

Spuren der Beethovenschen Symphonien sind gelegentlich beim jüngeren Kunstbruder nicht zu verkennen. Knüpft doch Schubert in seinen Symphonien augenscheinlich an die großen Formen der Beethovenschen Vorbilder an, besonders in den breit angelegten Durchführungen. Diese geraten freilich bei Schubert oft gar zu redselig neben den in knapper Logik zusammengefaßten Arbeiten Beethovens. Eigentliche Entlehnungen sind im einzelnen nicht nachweisbar, doch finden sich manche Spuren. So scheint es, daß in Schuberts C-Dur-Symphonie mitten im Durchführungsteil des dritten Satzes die lange C-Moll-Episode mit ihrem Ausmünden in den Sextakkord von Es-Dur durch Beethovens C-Moll-Symphonie unbewußt angeregt worden ist. Anklänge an den Triosatz „Presto meno assai“ aus Beethovens A-Dur-Symphonie sind in

Schuberts sechstem Marsch aus den „Marches héroïques“ festzustellen. An das berühmte Allegretto in A-Moll aus derselben Symphonie Beethovens knüpft unbewußt an die 5. Variation in Schuberts Op. 35 (Variationen über ein Originalthema). Die ersten Symphonien Beethovens klingen mannigfach an in Schuberts vierhändigem „Grand Duo“ Op. 140. Dies ist auch Hermann Wetzel schon aufgefallen. (Siehe die „Musik“ 1. Schubertheft VI/7.)

Bei aller nahen künstlerischen Verwandtschaft Schuberts mit Beethoven sind doch auch Gegensätze zu betonen. Schubert ist von Jugend auf höchst gesangsbegabt gewesen. Beethoven hatte keine leicht bewegliche wohlklingende Stimme. Es ist klar, daß er in früher Kindheit eine solche durch Kehlkopferkrankungen verloren hat. Im Abschnitt: Stimme wird davon die Rede sein, doch möge schon an dieser Stelle darauf hingewiesen sein, daß man in Beethovens Leben keine Andeutung findet, als ob der Bonner Sohn des Tenoristen je einmal selbst künstlerischen Gesang gepflegt hätte. Daß es bei Schubert anders gewesen, erzählen alle Schubertbücher, die heute nicht des besonderen genannt werden.

Schulz, Edward, ein englischer Musiker, der 1823 eine Reise durch Deutschland machte, bei welcher Gelegenheit er auch zu Beethoven kam. Schon 1816 hatte er ihn in Wien kennen gelernt, ohne darüber zu berichten. Über das Zusammentreffen von 1823 mit Beethoven schrieb er als „Σ“ (griechisches Sigma) im „Harmonicon“ von 1824, S. 10ff. Dieser Bericht ist durch Schindler 1842 in dem Buch „Beethoven in Paris“ S. 164ff. benutzt worden, und zwar nach dem Supplement der englischen Übersetzung seiner „Beethovenbiographie“. Eine weitere Übersetzung wurde dann 1863 gegeben in den „Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft“ I, S. 448ff. Sie weicht in mehreren, glücklicherweise nicht wesentlichen Punkten von Schindlers Übersetzung ab, aus der ich unten einige Stellen anführe. Mit dem ganzen Buch „Beethoven in Paris“ ist Schindlers Übersetzung unverändert übergegangen in die zweite Auflage des Schindlerschen „Beethoven“. Ludwig Nohl und noch andere hielten den Σ für den Londoner J. A. Stumpff. Doch klärte G. Grove in „Beethoven and his nine Symphonies“ (S. 336) den Irrtum auf. Stumpff war nicht 1823, sondern erst 1824 bei Beethoven zu Besuch. Schulz aber hat seinen Bericht im Verlauf mit dem Datum versehen. Man liest darin „Der 28. September 1823 wird mir immer als ein: dies faustus erinnerlich bleiben.“ „Frühmorgens ging ich in Gesellschaft von zwei Wiener Herren — von denen der eine, Herr H . . ., als sehr vertrauter Freund Beethovens bekannt ist, nach dem wunderschön gelegenen Orte

Baden, etwa 12 englische Meilen von Wien, wo Beethoven sich gewöhnlich während der Sommermonate aufhält. Da ich mit Herrn H. kam, hatte ich keinerlei Hindernisse zu übersteigen, um vor ihn gelassen zu werden. Er sah mich zuerst sehr ernsthaft an, gleich darauf aber schüttelte er mir herzlich die Hand, wie einem alten Bekannten; denn er erinnerte sich dann deutlich meines ersten Besuches bei ihm im Jahre 1816, obwohl dieser nur von sehr kurzer Dauer gewesen war — ein Beweis seines vorzüglichen Gedächtnisses.“

„Ich fand zu meinem tiefen Bedauern eine große Veränderung in seinem Äußeren, und es fiel mir sogleich auf, daß er sehr unglücklich aussah. Seine späteren Klagen gegen Herrn H. bestätigten meine Besorgnisse. Ich fürchtete, er würde kein Wort von dem verstehen, was ich sagte; hierin jedoch freue ich mich sagen zu können, hatte ich mich sehr geirrt, denn er begriff alles sehr gut, was ich langsam und laut sprach. Aus seinen Antworten war es klar, daß ihm nichts von dem entging, was Herr H. äußerte, obwohl weder dieser noch ich eine Hörmaschine benutzte. Hieraus können Sie schließen, daß die über seine Taubheit kürzlich in London verbreiteten Geschichten sehr übertrieben sind. Ich muß jedoch erwähnen, daß, wenn er Klavier spielt, dies gewöhnlich auf Kosten von einigen zwanzig bis dreißig Saiten geschieht, so stark schlägt er drauf. Nichts kann lebhafter, munterer und — um einen Ausdruck zu gebrauchen, der seine eigenen Sinfonien so passend charakterisiert — energischer sein als seine Unterhaltung, wenn es nur erst gelungen ist, ihn in eine gute Laune zu versetzen; aber eine ungeschickte Frage, ein übel angebrachter Ratschlag (z. B. hinsichtlich der Heilung seiner Taubheit) reicht völlig hin, ihn uns für immer zu entfremden. Er wünschte für eine Komposition, mit der er gerade beschäftigt war, den höchstmöglichen Ton der Posaune zu wissen und fragte Herrn H. danach, dessen Antwort ihm dabei nicht zu genügen schien. Er sagte mir darauf, daß er in der Regel bemüht gewesen, sich durch die betreffenden Künstler selbst über den Bau, Charakter und Umfang aller Hauptinstrumente unterrichten zu lassen. Er stellte mir seinen Neffen vor, einen schönen jungen Mann von etwa achtzehn Jahren, den einzigen Verwandten, mit welchem er auf freundschaftlichem Fuße lebt, und sagte: „Sie können ihm, wenn Sie wollen, ein Rätsel auf Griechisch aufgeben!“ — womit er nur, wie man mir bedeutete, die Kenntnis des jungen Mannes in jener Sprache andeuten wollte. Die Geschichte dieses Verwandten wirft das hellste Licht auf Beethovens Herzensgüte; der liebevollste Vater hätte nicht größere Opfer bringen können als er getan.“

„Nachdem wir über eine Stunde bei ihm gewesen waren, verabredeten

wir, in dem romantischen und schönen Helenental, etwa zwei englische Meilen von Baden, um ein Uhr zusammen zu essen. Nachdem wir die Bäder und andere Merkwürdigkeiten des Ortes besehen hatten, gingen wir gegen zwölf Uhr wieder nach seinem Hause, und da er schon auf uns wartete, machten wir uns sofort auf den Weg nach dem Tale. Beethoven ist ein tüchtiger Fußgänger und hat seine Freude an mehrstündigen Spaziergängen, besonders durch wilde und romantische Gegenden. Ja, man erzählte mir, daß er mitunter ganze Nächte mit solchen Ausflügen verbringe und oft mehrere Tage zu Hause vermißt werde. Auf unserem Wege in das Tal blieb er oft plötzlich stehen und zeigte mir die schönsten Punkte oder machte Anmerkungen über die Mängel der neuen Gebäude. Dann wieder schien er ganz in sich selbst versunken und summte bloß auf unverständliche Weise vor sich hin; ich hörte jedoch, daß dies seine Art zu komponieren sei, und auch, daß er niemals eine Note niederschriebe, bis er einen bestimmten Plan für das ganze Stück entworfen habe.“

„Da der Tag ausnehmend schön war, speisten wir im Freien, und was Beethoven besonders zu gefallen schien, war dies, daß wir die einzigen Gäste im Hotel und den ganzen Tag für uns allein waren. Die Wiener Mahlzeiten sind in ganz Europa berühmt, und die für uns bestellte war so luxuriös, daß Beethoven nicht umhin konnte, über die Verschwendung Bemerkungen zu machen. ‚Wozu so viele verschiedene Gänge?‘ rief er aus, ‚Der Mensch steht wenig über anderen Tieren, wenn der Eßtisch sein Hauptvergnügen bildet.‘ Solche und ähnliche Betrachtungen machte er während unserer Mahlzeit. Von Speisen liebt er bloß die Fische, von welchen die Forelle sein Liebling ist. Er ist ein großer Feind von allem Zwange, und ich glaube, es gibt niemand in Wien, der von allen, selbst von politischen Gegenständen, mit so wenig Zurückhaltung spricht als Beethoven. Er hört schlecht, aber spricht bemerkenswert gut, und seine Beobachtungen sind so charakteristisch und so originell wie seine Kompositionen.“

„Im ganzen Verlaufe unseres Tischgespräches war nichts so anziehend, als was er über Händel sagte. Ich saß dicht neben ihm und hörte ihn ganz deutlich auf Deutsch sagen: ‚Händel ist der größte Komponist, der je gelebt hat.‘ Ich kann Ihnen nicht beschreiben, mit welchem Ausdruck (pathos) und ich möchte sagen, in welcher Erhabenheit (sublimity of language) er von dem Messias dieses unsterblichen Genies sprach. Jeder von uns war ergriffen, als er sagte: ‚Ich würde mein Haupt entblößen und auf seinem Grabe niederknien.‘ H. und ich versuchten wiederholt das Gespräch auf Mozart zu lenken, aber um-



sonst; ich hörte ihn nur sagen: „In einer Monarchie weiß man, wer der erste ist“, was sich auf diesen Gegenstand beziehen mag, oder auch nicht. Herr K. Czerny, der, beiläufig gesagt, jede Note von Beethoven auswendig weiß, obgleich er von sich selbst nicht eine einzige Komposition spielt, ohne die Musik vor sich zu haben, sagte mir indessen, daß Beethoven bisweilen unerschöpflich sei im Lobe Mozarts. Bemerkenswert ist, daß dieser große Musiker es nicht ertragen kann, seine eigenen früheren Werke loben zu hören, und ich erfuhr, daß man ihn am sichersten ärgerlich machen kann, wenn man über sein Septett, die Trios und dergleichen Komplimente vorbringt. Seine letzten Erzeugnisse, an denen man in London so wenig Geschmack findet, die aber von den jungen Künstlern in Wien so sehr bewundert werden, sind seine Lieblinge. Seine zweite Messe, höre ich, sieht er als sein bestes Werk an.“

„Gegenwärtig ist er mit einer neuen Oper namens *Melusine* beschäftigt, deren Text von dem berühmten, aber unglücklichen Dichter Grillparzer ist. Er kümmert sich sehr wenig um die neuesten Arbeiten lebender Komponisten, so wenig, daß er, über den Freischütz befragt, zur Antwort gab: „Ich glaube, ein gewisser Weber hat ihn geschrieben.“ Es wird Sie freuen, zu hören, daß er ein großer Bewunderer der Alten ist. Homer, besonders seine *Odysee*, und Plutarch zieht er allem andern vor, und von den vaterländischen Dichtern studiert er vorzugsweise Schiller und Goethe. Der letztere ist sein persönlicher Freund. Von der britischen Nation scheint er unveränderlich die günstige Meinung zu hegen: „Ich liebe die edle Einfachheit der englischen Sitten“, sagte er und fügte noch andere Lobsprüche hinzu. Es schien mir, als ob er noch einige Hoffnung habe, dieses Land mit seinem Neffen besuchen zu können. Ich darf nicht vergessen zu erwähnen, daß ich ein Trio von ihm im Manuskript für Pianoforte, Violine und Violoncell gehört habe, welches mir sehr schön vorkam, und, wie ich vernehme, nächstens in London erscheinen wird. Das Porträt, welches Sie von ihm in den Musikhandlungen sehen, gleicht ihm jetzt nicht, doch mag es dies vor acht bis zehn Jahren getan haben . . .“ So weit die Mitteilungen von Edw. Schulz. — Das erwähnte Trio ist sicher das mit den Variationen über das Thema: „Ich bin der Schneider Kakadu“ aus Wenzel Müllers Oper: „Die Schwestern von Prag“. Es erschien als Op. 121a bei S. A. Steiner & Co. 1824. (Ankündigung am 7. Mai jenes Jahres.) — Das Bildnis ist ohne Zweifel das Blatt von J. Blas. Höfel nach Letronne, das uns noch den gesundheitstrotzenden Beethoven sehen läßt, und das dadurch zu den späteren Porträten in einem merklichen Gegensatz steht.

Edward Schulz ist wohl derselbe, der nicht lange nach seinem Wiener Aufenthalt, nämlich 1824 am 10. Dezember, einen langen Brief zum Teil geschäftlichen Inhalts an Herrn und Frau Haslinger nach Wien richtete (Urschrift war bei Herrn Hofrat Dr. Gustav Riehl, der sie mir für meine „Beethovenforschung“ kopieren ließ, vgl. Heft X). Er redet ihn in dem umfangreichen Schreiben an als: „Bester treuherzigster vor-trefflicher alter Freund!“ Auf die Londoner Musikzeitschrift „Harmonicon“ wird angespielt. Schulz will Haslingern als eine Art Wiener Agenten und Korrespondenten gewinnen, um sich Musikalien und Bücher aus Wien zu verschaffen. Er will mit Kreutzers „Libussa“ zu „spekulieren“ anfangen. Auch andere Opernpartituren will er erwerben. „Ferner möchte ich wissen, ob Sie mir nicht die schöne Ouv [ertüre] von Beethoven, bey Eröffnung des Josephstädter Theaters, falls selbige nicht nach London oder sonstwohin verkauft ist, verschaffen könnten.“ (Im Original nicht unterstrichen.) Weiterhin erkundigt sich Schulz nach dem Lebenslauf May-seders und Karl Czernys, und zwar um darüber in der Musikzeitschrift „Harmonicon“ zu berichten. Dann macht er noch die Sache mit der „Libussa“ sehr dringend und schließt. Doch schreibt er noch nachträglich an den linken Rand: „Nachdem ich so viel Unglück mit Beethovens Trio hatte, habe ich es gar nicht wagen wollen, die bewußten Sonaten, die Sie mir mitgaben, in Druck zu geben. Ich hebe sie also für Sie auf —“ und noch eine weitere Nachschrift: „Ich habe einige Kleinigkeiten für Ihre Frau Gemahlin, die denn doch der Annahme mehr werth sind, als wofür Sie mir durch Stumpf ganz unverdienter Weise gedankt haben — auch etwas für Beethoven — und ich warte nur auf eine sichere Gelegenheit —.“

Bezüglich der Beethovenstellen ist beachtenswert, daß Schulz die Ouvertüre „Weihe des Hauses“ besitzen will. Vielleicht hat er das glänzende Orchesterstück in Wien bei der Eröffnung des Josephstädter Theaters im Oktober 1822 selbst gehört. — Das „Unglück“ mit den Trios bleibt vorläufig unklar. Denn von einer alten englischen Ausgabe irgendeines Beethovenschen Trios ist nichts bekannt. Oder haben die „Trios“ in London keinen zweiten Verleger, keinen Nachstecher gefunden? Vielleicht mußten sie wieder nach Wien zurück. So scheint es mit Beethovenschen Sonaten gegangen zu sein. Man kann aus dem Brief nicht entnehmen, welche Sonaten wohl gemeint waren. Etwas deutlicher ist der Hinweis darauf, daß ein Geschenk für Beethoven geplant war; „auch etwas für Beethoven“ heißt es sogleich nach dem Hinweis auf die „Kleinigkeiten für Ihre Frau Gemahlin“.

**Schuppanzigh**, Ignaz (geb. zu Wien 1776, gest. ebendort 1830). Bedeutender Musiker, weniger als erfindender, denn als wiedergebender Künstler. Geiger von Weltruf, besonders als Quartettleiter und nicht zuletzt als verständnisvoller Leiter der Beethovenschen Quartette. Schon mit etwa zwanzig Jahren gehörte er zum gezahlten Quartett beim Fürsten Lichnowski. Wie Wegeler („Notizen“ S. 29) erzählt, war jeden Freitag des Morgens beim Fürsten Musik, „wobei außer unserem Freunde“, damit ist Beethoven gemeint, „noch vier besoldete Künstler, nämlich Schuppanzig, Weiß, Kraft und noch ein anderer (Link?) dann gewöhnlich auch ein Dilettant Zmeskall thätig waren.“ Nach Schindler hätte das Quartett aus Schuppanzigh, Franz Weiß, den beiden Kraft bestanden. Linke (das ist doch der „Link“ mit dem Fragezeichen) wird nicht bestimmt genannt. Begreiflich dies, da Linke erst 1808 nach Wien kam, die beiden Kraft aber damals in Wien wirkten. Schuppanzigh wird schon in Schönfelds „Jahrbuch der Tonkunst für 1796“ genannt und gelobt. „Sein eigentliches Instrument ist die Bratsche, welche er ganz ausgezeichnet gut spielt. Indessen scheint er seit einiger Zeit der Violine den Vorzug zu geben, welche er sowohl im Konzerte als auch im Quartette mit Gefühl, Anmuth und wahrer Kunst spielt.“ Auch als Leiter einer „ganzen Musik“ wird er genannt. „Er ist daher in allen musikalischen Sozietäten bekannt, beliebt und gesucht. Dabei gereicht ihm vorzüglich zur Ehre, daß er dienstfertig und gefällig ist, wodurch er sich um so mehr Freunde erwirbt“ (nach dem Schönfeldschen „Jahrbuch“). Noch vor kurzem ein Schüler Wrantzis, hatte es Schuppanzigh damals schon zu einem so bedeutenden Ruf gebracht, daß er die Augartenkonzerte übernehmen konnte, zunächst als Leiter des Orchesters, dann als Unternehmer. Hanslick hat einen der frühesten Anschlagzettel mitgeteilt von einem Konzert, das Schuppanzigh am 6. April 1796 gab. Damals spätestens mußte er mit Beethoven befreundet gewesen sein. Übrigens weiß man, daß der Vater des Geigers als Schullehrer dem noch wenig gebildeten Beethoven einigen Schulunterricht gab. Der Zettel des Konzertes von 1796 lautet: „Donnerstag, den 6. April 1796 hat H[err] Ignaz Schuppanzigh die Ehre, in der Himmelpfortgasse in dem Saale des Herrn Hofrätors Jahn Eine große musikalische Akademie zu seinem Vortheile zu geben. — 1. Sinfonie von weiland Herrn Mozart, 2. Arie von Hr. v. Beethoven, gesungen von Mad. Willmann, 3. Violinconcert, gespielt von Hr. Schuppanzigh, 4. Arie von Sarti, gesungen von Hr. Codeca, 5. ein Quintett auf dem Fortepiano mit 4 blasenden Instrumenten accompagniert, gespielt und componiert von Hr. L. v. Beethoven, 6. Variationen auf der Violine, gespielt von Hr. Schuppanzigh, 7. eine Schlußsinfonie.“

1804 wagte es Schuppanzigh, öffentliche Quartettaufführungen zu unternehmen, und Hanslick bezeichnet (S. 203) diese als die ersten dieser Art. Krafft der ältere unternahm erst 1809 ähnliches, und Baillots öffentliches Quartettspiel in Paris datiert erst von 1814. Die Schuppanzighschen Wiener Produktionen „fanden anfangs [es war 1804 auf 1805] in einem Privathaus (Heiligenkreuzerhof) statt, dann im Saal „Zum römischen Kaiser“, je vier Abende zu einem Pränumerationspreis von 5 fl.“ (nach Hanslick). Schuppanzigh spielte die erste Violine, der noch junge Mayseder die zweite, der Lobkowitzsche Kammermusiker Schreiber die Bratsche und Anton Krafft das Cello. Es ist klar, daß der musikbegeisterte Graf (erst später Fürst) Rasumowsky die musikalische Entwicklung der besten Wiener Geiger mit Aufmerksamkeit verfolgt hat. 1808 stellte er ein Privatquartett zusammen, an dessen Spitze Schuppanzigh stand und bis 1816 blieb. Als begeisterter Verehrer Beethovens begegnet er uns oft, z. B. in der Dezemberakademie von 1813, als er die ersten Violinen mit Feuer in der „Schlachtmusik“ leitete (Schindler S. 192ff.). Und bei der Aufführung Beethovenscher Quartette bleibt er bis in Beethovens letzte Zeit im Vordergrund, nur der junge Ungar Jos. Böhm lief ihm damals den Rang ab. Schuppanzigh hatte dicke Hände, die nicht eben so sehr für ein virtuosos Spiel geeignet waren, wie Böhms zartere Hände, dessen feinerer Musiksinn besonders in der Auffassung und Schattierung Beethovenscher Musik geeigneter war. Überhaupt war Schuppanzighs Wesen eher zu einer gewissen Bequemlichkeit des feisten Körpers geneigt, als zur nervösen Unruhe. Seiner Belebtheit wegen war er stets das Ziel von Beethovens Spott. Der Meister nannte den jüngeren Freund „Falstaff“ und witzelte auch sonst über den Dicken. Ein Ölgemälde befindet sich im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde. Eine vorzügliche Zeichnung von Jos. Danhauser, ein Brustbild in kl. 8°, war im Jänner 1924 bei Kohn in der „Galerie Holbein“ in Wien zu sehen. Es stellt den Künstler in mittlerem Lebensalter dar. Eine andere aquarellierte Zeichnung war aus dem Besitz Leo Grünsteins 1920 in die Wiener Beethovenausstellung geschickt worden. Die Benennung „Falstaff“ kann zu Beethoven aus Shakespeares Schauspiel unmittelbar hergekommen sein, oder sie wurde erst 1799 angeregt durch Salieris Oper „Falstaff“. Auch Boldrini, der beliebte Gehilfe und dann Teilnehmer der Kunsthandlung Artaria, wurde von Beethoven mit demselben Scherznamen geneckt. Die Freundschaft zu Beethoven wurde dadurch nicht gestört. Bei den Quartetten Schuppanzighs ereignete sich manches, das mehr oder weniger gut überliefert ist. Zunächst muß man sich vorstellen, daß damals

noch vom ersten Geiger der Takt mit einem Fuß angegeben, also getreten wurde. Beethoven scheint gelegentlich mißlaunisch gewesen zu sein und verließ den Saal, laut auftretend, wenn ihm das Tempo nicht genehm war. Wilhelm Lenz, dessen Angaben freilich nicht immer zuverlässig sind, will durch den Geiger Böhm über eine Schuppanzighsche Quartettaufführung erfahren haben, daß Beethoven sogleich nach den ersten Takten des C-Moll-Quartetts (es muß Op. 18 Nr. 4 gewesen sein) auffällig davon gestampft sei, „bloß weil ihm das Tempo nicht recht gewesen war und er das Stück nicht liebte“ (Lenz, „Beethoven, eine Kunststudie“ I, 1855, S. 252). Aber all das konnte Schuppanzighs Verehrung für den Meister nicht ersticken. Sogar als Beethoven das kleine „Lob auf den Dicken“ komponierte und ihn „Lump“, „Eselskopf“, „Saumagen“ nannte, nahm er diese Verbalinjurien als das, was sie waren, als Scherz auf. Das war noch 1801. In einem Schreiben an Ferd. Ries bemerkt Beethoven, daß seine „Kränkungen“ den Allzudicken nur magerer machen könnten. Ein Kanon „Falstaff, laß Dich sehen!“ ist an Schuppanzigh gerichtet. „An Seine Hochgeboren H. v. Schuppanzigh, entsprossen aus dem altenglischen adeligen Geschlecht des Mylord Falstaff“ (Faksimile „Die Musik“, Aprilheft 1903). Ein Zettel an Schuppanzigh, von Beethoven in großer Aufregung und Eile geschrieben, lautet: „Besuche er mich nicht mehr. Ich gebe keine Akademie Beethoven“, erinnert uns daran, daß Beethoven den berühmten Geiger mit „Er“ anzusprechen pflegte. Ein weiteres Blatt, gerichtet an Schuppanzigh, Weiß, Linke (und Holz) redet sie zusammen mit „Beste!“ an. Dr. Georg Kinsky führt einen Brief an Schuppanzigh an, nach dem Autograph im Heyerschen Museum zu Köln mit der Anschrift „Al Signore Milord stimatissimo Nominato Scuppanzig grand uomo della città di Vienna“.

Schuppanzigh war nach der Auflösung des Rasumowskyquartetts zunächst nach Rußland gegangen, wie Schindler mitteilt, „zur Leitung einer Kapelle“. Genauer ist uns vorläufig nicht bekannt, nur weiß man, daß er auch auf Reisen fortan als Musiker tätig war. Im Juni 1823 kehrte er nach Wien zurück, und nun beschäftigten ihn nicht wenig Beethovens neue Quartette. Kurz nach seiner Rückkehr gab er am 4. Mai ein Konzert im ständischen Saale (siehe bei: Piringer). Am 14. Juni wurden die Quartettabende wieder aufgenommen.

Als Schuppanzigh in jenen Jahren den Meister besuchte, wurde sein Eintreten nicht bemerkt, denn der Meister, nicht nach der Tür gewendet, hörte ihn ja nicht. Der unbemerkt gebliebene Besuch konnte nun das Schauspiel beobachten, wie Beethoven einen Stiefelknecht an die Wand schlug, dann ans Ohr hielt, um zu horchen, ob er den

Schall vernehme. Offenbar stellte er sich den Stiefelzieher als große Stimmgabel vor, die ihm vielleicht noch Gehörseindrücke vermitteln könnte. Wir fürchten gewiß alle, daß der Versuch ohne Erfolg geblieben. Es scheint in der Wohnung gewesen zu sein, die in der Ungargasse gelegen war (jetzt Nr. 5), in die Beethoven im Herbst 1823 übersiedelt war. Denn Schuppanzigh berichtete, es sei in Beethovens „Wohnung auf der Landstraße“ gewesen. Er erzählte die Begebenheit weiter, u. a. an Alois Fuchs, mit dem er am Abend desselben Tages bei einer „musikalischen Quartettunterhaltung“ zusammenkam, „wobei auch Worzischek und Pechaczek zugegen waren“. So kam die Begebenheit zur Kenntnis mehrerer. Mitgeteilt ist sie in L.A. Franks „Sonntagsblättern“ von 1845, Nr. 32. So traurig für uns der Umstand ist, daß Beethoven noch 1823 oder 1824 versuchte, ob er nicht doch noch höre, hatte es für den besuchenden Schuppanzigh doch etwas Erheiterndes an sich. Denn es heißt, daß der dicke Geiger die Geschichte „mit Humor und sarkastischen Bemerkungen“ weitererzählt habe.

1824 gab sich Schuppanzigh aber viele Mühe in der Angelegenheit der großen Akademie im Mai, die seither so berühmt geworden ist. Sein Eifer wird auch durch F. A. Kanne in der „Wiener allgemeinen musikalischen Zeitung“ (S. 173 vom 16. Juni 1824) anerkannt. Nun begannen auch wieder die Schuppanzighkonzerte, worüber die „Allgemeine Theaterzeitung“ von Bäuerle Auskunft gibt. Man spielte „im Lokale des Musikvereins beym rothen Igel“. Sogleich kamen, wie sonst in den Schuppanzighschen Konzerten, Werke von Beethoven zur Ausführung. Der dicke Geiger hielt getreu zu Beethoven bis in die allerletzte Zeit. Er wird auch beim Leichenbegängnis als Fackelträger verzeichnet. Kaum zwei Jahre später starb er eines plötzlichen Todes.

(Zu Schuppanzigh neben den Schriften, die oben angeführt sind, zu beachten „Die Musik“ II. Jahr, Heft 13, und IX. Jahr Heft 14. — G. Kinsky, „Beethoven und das Schuppanzigh-Quartett“ im Programm des „Beethoven-Kammermusikfestes“ zu Köln vom 10. bis 14. Juni 1900. — C. v. Wurzbach, „Biograph. Lexikon“. Bei Gaßner und in den neueren Musiklexika wird er verhältnismäßig eingehend behandelt. Th.-R. an vielen Stellen. Zur Wiederaufnahme der Quartette am 14. Juni 1823 besonders Bd. IV, S. 423f. — Vgl. auch die Abschnitte: Jos. Böhm, Boldrini, Holz, Krafft, Linke, Rasumowsky, Weiß.)

**Schwägerin (I)** Johanna, geborene Reiß, vermählt mit Beethovens Bruder Karl,

(II) Therese, geborene Obermayer, vermählt mit dem Bruder Johann.

I. Johanna war die Tochter eines sehr wohlhabenden Tapezierers. Sie hatte „gar keine Erziehung“, war sich meistens selbst überlassen, „daher entwickelten sich schon in ihren frühen Jahren verderbliche Anlagen“. So schrieb Beethoven selbst in der langen Denkschrift vom 18. Februar 1820. Schon 1811, als sie schon Gattin und Mutter war (1806, 25. Mai, hatte sie Karl v. Beethoven geheiratet. 1806, 4. Oktober, kam das Söhnchen Karl, Beethovens Neffe, zur Welt), gab es eine kriminelle Anklage gegen sie. Beethoven sagt: „Nur durch die größten Anstrengungen ihres Gatten und meiner Freunde wurde sie zwar nicht ungestraft, aber doch von der schimpflichen Strafe befreit und wieder entlassen . . . Diese fürchterliche Begebenheit zog meinem verstorbenen Bruder eine schwere Krankheit zu, wodurch er immer ein siechendes Leben führen mußte. Nur meine wohlthätigen Unterstützungen fristeten ihm sein Leben.“ Johanna nahm damals hinter dem Rücken des Mannes Geld auf, und an Ehescheidung wurde gedacht. Der Kassierer Karl v. Beethoven starb am 15. November 1815. Kurz vor seinem Tode hatte er den Bruder Ludwig zum Vormund des Kindes testamentarisch gewünscht. In einem durch Johanna erschlichenen Kodizill war auch diese zur Vormundschaft herangezogen worden, wenn sich nicht nach § 191 des Bürgerlichen Gesetzbuches herausgestellt hätte, daß dieses Kodizill nicht rechtskräftig war. So war denn zunächst Beethoven alleiniger Vormund des kleinen Karl (siehe bei: Neffe). Beethoven berichtet weiter an die Behörde: „Gleich nach dem Tode meines Bruders war sie in vertraulichem Umgang mit einem Liebhaber, wodurch selbst die Schamhaftigkeit ihres unschuldigen Sohnes verletzt wurde, war sie auf allen Tanzböden und auf allen Lustbarkeiten zu finden, während ihr Sohn nicht einmal das Nötige hatte und einer Magd . . . überlassen war.“ — Man kennt solche Mütter von krankhaftem Leichtsinne. Was sollte nun der Komponist beginnen, um den Kleinen vom Rand des Verderbens zurückzureißen, an dem er lebte? Begreiflicherweise mußte sich Beethoven als gewissenhafter Vormund alle Mühe geben, das Kind aus der lasterhaften Umgebung zu entfernen, und der Mutter jeden Einfluß auf die Erziehung nach Möglichkeit verwehren. Die Lebensgeschichte des Neffen lehrt, wie schwierig es war, die verschlagene, verlogene Schwägerin Johanna genügend vom eigenen Kinde fernzuhalten. Sie wußte immer wieder Wege zu finden, mit dem Jungen ohne Vorwissen Beethovens zusammenzukommen und ihn sogar gegen den aufopfernden, gütigen Onkel aufzuhetzen. Die lange Denkschrift erzählt allerlei Einzelheiten auch über die kleinen und großen Fehltritte des Neffen, der bald ins Erziehungshaus des Herrn Cajetan Giannatasio del Rio gekommen war

(siehe bei: Rio). Beethoven und dessen Freunde, wie Bernard, Tuscher, Bach, auch Zmeskall, Nußböck taten das ihrige, um Beethoven in der Angelegenheit der Erziehung Karls und des Kampfes mit der „Königin der Nacht“ zu unterstützen. Desgleichen arbeiteten die Institutsleiter nach bestem Können im Sinne Beethovens, der aber durch sein Mißtrauen vieles wieder verdarb, was ihm die Freunde erwirkt hatten. Und gegen die angeborenen Schwächen und schlechten Eigenschaften der Schwägerin Johanna und des Neffen Karl war eben nicht aufzukommen. Die Lage verschlimmerte sich zusehends, und es kam zu der Katastrophe mit dem Selbstmordversuch des Neffen. Johanna überlebte den Komponisten um Jahre und geriet nach und nach ins Elend. Das Haus, das sie geerbt hatte, es wird als Nr. 121 in der Alserstraße oft erwähnt (bei Gutjahr von 1816 noch nachschleppenderweise als Eigentum des Herrn „Karl von Bethoffer“), wurde verkauft unter verwickelten Verhältnissen. (Siehe auch bei: Brüder, Neffe, Vormundschaft.) Den Streit Reinitz und Ernest, der sich vor mehr als zehn Jahren in der Deutschen Rundschau abspielte, wollen wir hier nicht erneuern, sondern die

Schwägerin II (Therese), die Gattin des Bruders Johann, nochmals betrachten, die im Abschnitt Obermayer allerdings schon erwähnt ist, aber seit 1812 mehrmals in Beethovens Schicksale hereinspielt. Schon Thayer berichtete 1877 in dem Heft „Ein kritischer Beitrag“ über die Lebensgeschichte der Therese Obermayer, soweit sie den Meister und seinen Bruder Johann betrifft. Therese hatte aus ihren ledigen Tagen eine Tochter Amalie Waldmann und nahm es mit der Ehelichkeit auch später nicht sehr genau. Sie lebte mit Johann v. Beethoven, dem Apotheker, zusammen, ohne daß die beiden eine Ehe geschlossen hätten. Dies widersprach den Grundsätzen des Komponisten ganz gewaltig, und 1812, nach Beendigung der Kur in Teplitz, begab er sich zu Johann nach Linz, um das angedeutete Band zu zerreißen. Thayer weiß zu berichten, daß er sich an den Bischof und die Zivilbehörden wandte, um zu erzielen, daß Therese Obermeyer „per Schub“ nach Wien gebracht werden sollte. Dieser Gewaltmaßregel konnte Johann vorbeugen, dadurch, daß er das Mädchen nun ehelichte. Am 8. November 1812 war in Linz die Trauung. Eine Anspielung auf diese Geschichte findet sich noch im April 1824. In eines der Gesprächshefte trägt Schindler ein: „Er sei nicht so schuld als seine Frau, sagt der Bruder. — Der Bruder wird Ihnen später melden, durch welche seltene List sie ihn zur Heirath genöthiget hat.“ Vermutlich wurde bevorstehende Mutterschaft vorgetäuscht. Wie immer es auch sei, Bruder Johann hatte die, wie es sich zeigte, ungebildete und nicht



einwandfreie Person auf dem Halse. Ihr Bruder war Bäckermeister und Hausbesitzer in Wien in der Vorstadt Laimgrube. Bei diesem hatte der Schwager Johann ein Absteigequartier, als er seit 1819 zu-  
meist auf dem Gut Gneixendorf lebte. Auch der Komponist hatte sich in einer ungünstigen Wohnung desselben Hauses 1823 eingemietet (wo damals auch Schindler wohnte). Die Schwägerin des Komponisten benahm sich sehr frei, besonders als Johann schwer erkrankt wochenlang fast unbeweglich im Bette lag. Sie hatte einen Liebhaber, der sogar in Johanns Krankenzimmer kam, während sich Therese zum Ausgehen putzte, wohl auch zum Ausfahren. Denn Johann hielt ja einen Wagen. Schindler war mit Recht empört. Therese vernachlässigte den Kranken in abscheulicher Weise. Schindler schrieb über die bedauernswerte Lage des Bruders am 3. Juli 1823 einen sehr langen Brief, in welchem unter anderen auch der Satz vorkommt: „Verfaulen hätten sie ihn lassen, diese Bestien, wenn sich nicht fremde Menschen seiner angenommen hätten“ (Th.-R. IV, S. 577f.). Mit den „Bestien“ sind Therese und Amalie gemeint, die Gattin und die angenommene Tochter. Schindler warnt den Meister vor gröblichem Eingreifen. Er kannte ja den Jähzorn Beethovens und wußte um die Abneigung gegen die Schwägerin Therese. Ein weiteres Streiflicht auf die unglückliche Ehe wird von einer Eintragung des Bruders Johann ins Gesprächs-  
heft vom April 1824 geworfen. Johann schreibt hin: „Meine Frau hat ihren Heiratscontract zurückgegeben und leistet Caution, daß ich das Recht habe, sie bei der ersten Bekanntschaft, die sie wieder macht, ohne weiteres sogleich davon zu jagen.“ Das läßt tief blicken. Wir begegneten der Schwägerin Therese dann wieder 1827 im Spätherbst, als Beethoven in Gneixendorf beim Bruder wohnte. (Siehe bei: Obermayer, Gneixendorf, Krankheit.)

**Schwan**, Gasthaus zum weißen Schwan. Jahrelang war Beethoven dort zeitweiliger Gast, spätestens schon 1796 und sehr oft noch viel später. Es lag sehr günstig im großen Schwarzenbergischen Stadthaus auf dem Neuen Markt (auch Mehlmarkt genannt), mitten in der Stadt, unfern vom alten Kärntnertor, unweit des alten Burgtheaters am Michaelerplatz und des ausgedehnten Bürgerspitals, wo Beethovens Freund Zmeskill jahrelang wohnte. Beethoven bestellte sich mit diesem Bekannten oft beim Schwan zusammen. Gesprächs-  
weise wurde dieses Gasthaus „die Schwane“ genannt. Dort war der Standplatz vieler Stellwagen für viele Landorte, so auch für Baden, Mödling, Hietzing, Hütteldorf, Dornbach, Weidlingau und Klosterneuburg. (Vgl. Frimmel, „Beethoven als Gasthausbesucher in Wien“ in Sandbergers „Beethovenjahrbuch“ Bd. I, S. 131f. — Zur Geschichte

des „Weißen Schwans“ (siehe Kisch, „Die alten Straßen und Plätze Wiens“, 1883, S. 172. — Unter den Briefen Beethovens kommen hauptsächlich jene an Zmeskall in Frage, z. B. auch der vom 24. Januar 1813 mit der Stelle: „Sind sie heute frey, so finden Sie mich im Schwann.“) Im Gasthaus zum Schwan kam jene zum Teil rohe, zum Teil komische Szene vor, daß Beethoven ein Gericht, das er nicht wollte, dem Kellner ins Gesicht schleuderte (Ries, „Notizen“ S. 121 f.). Ein anderes Mal, so weiß Ger. v. Breuning noch zu berichten („Aus dem Schwarzschanierhause“ S. 36), war er beim „Schwan“ eingetreten, um dort sein Mittagsmahl einzunehmen: „Er klopft dem Kellner, dieser kömmt nicht gleich, klopft abermals, zieht mittlerweile sein Notenheft aus der Tasche und beginnt darin zu komponieren. Endlich fragt sich der Kellner an, wird aber von dem tauben Meister nun nicht mehr wahrgenommen. Da er dem Kellner ein bekannter Gast, entfernt sich dieser bis auf weiteres, und Beethoven schreibt eine längere Weile in Gedanken vertieft fort, klopft mit einemmal wieder und — begehrt zu zahlen, obgleich er nichts gegessen hatte.“

**Schwarzböck**, Ludwig, Sänger, „Regisseur der Oper und Chordirektor im k. k. priv. Theater an der Wien“, wohnhaft „An der Wien Nr. 26“. Er muß Beethoven gekannt haben, doch ist eine nähere Verbindung nicht wahrscheinlich. Beethoven war eine allbekannte Wiener Persönlichkeit, die gelegentlich wohl auch zudringlich belästigt wurde. 1819 saß man z. B. im Gasthaus und war mit Rat Peters im Gespräch. Da schreibt Peters dem Meister auf: „Hr. Schwarzböck, Chordirektor von der Wien sitzt neben Ihnen und bittet mich, Ihnen seine Verehrung zu melden. Er hat schon früher einmal an der Wien unter Ihnen bey der Akademie dirigiert und freut sich recht innig, Sie wieder zu sehen.“ Es scheint sich kein Gespräch aus dieser Vorstellung entwickelt zu haben, und es wird wohl bei einem Händedruck oder dergleichen geblieben sein. (Vgl. Walter Nohl, „Konversationshefte“ I, S. 230. Titel und Wohnort aus Böckh.)

**Schwarzenberg**, 1. Fürst Josef Johann (geb. zu Wien 1796 gest. zu Frauenberg 1833). Dieser muß es sein, dem das Pianoquintett mit Bläsern Op. 16 gewidmet ist. „A son Altesse Monseigneur le Prince Regnant de Schwarzenberg“ lautet die Widmung des Werkes, das am 6. April 1797 zuerst bei Schuppanzigh (nicht bei Schwarzenberg) aufgeführt wurde. Dieser Fürst war damals Majorats-Herr. Seine Gattin, geb. Prinzessin Pauline Karoline Iris von Arenberg (1774 bis Juli 1810), ist durch ihren traurigen Tod bei der Vermählungsfeierlichkeit Napoleons und Maria-Louisens in Paris eine der meistbesprochenen Persönlichkeiten jener Zeit geworden. — 2. Der Sieger

von Leipzig Fürst Karl Philipp (geb. 1771 zu Wien, gest. 15. Oktober 1820 in Leipzig). Widmete sich fast gänzlich der militärischen Laufbahn, in welcher er Ausgezeichnetes geleistet hat. Für Beethovens Leben kommt er wenig in Betracht, da er wenig Sinn für die Künste hatte. Eine kurz dauernde Verbindung mit Beethoven, es ist noch nicht klar, durch welche Veranlassung, muß aber vorausgesetzt werden, da die erste Aufführung des Septetts Op. 20 bei Schwarzenberg stattgefunden hat, wenn nämlich Dolezalek recht behält, der davon dem Forscher Otto Jahn Mitteilung machte. Doch ist die Widmung des Septetts nicht an den Fürsten Schwarzenberg, sondern an die damalige Kaiserin Maria Theresia erfolgt. Der Zusammenhang der 10 Sitze für Schwarzenberg zu Bridgetowers Konzert mit der ersten Aufführung der Kreutzer-Sonate ist heute auch noch nicht geklärt. Allerdings wissen wir, daß Graf Dietrichstein mit Hochdruck für das Konzert Bridgetowers gewirkt hat. (Siehe bei: Bridgetower, Dietrichstein und bei: Septett, sowie „Die Musik“ III, Heft 13, S. 26.) Zu Schwarzenberg neben Wurzbachs „Biographischem Lexikon“ auch Th.-R. II nach Register.

**Schwarzspanierhaus.** Das meistgenannte Gebäude unter denen, die Beethoven bewohnt hat. Es lag am Glacis vor der Alservorstadt und hatte, als Beethoven im Herbst 1825 dort einzog, Nr. 200. Dort machte der Meister seine letzte Krankheit durch. Seit seiner Rückkehr vom mißglückten Landaufenthalt in Gneixendorf im Spätherbst 1826 hat er diese Wohnung nicht mehr verlassen, aus der ihn erst der Leichenzug fortbringen sollte. Das Schwarzspanierhaus besteht nicht mehr, und ich muß alte Erinnerungen zu Hilfe nehmen aus der Zeit, als später das physiologische Institut Brückes und der Anatomiesaal Hyrtl's dort und daneben untergebracht waren, diese aber in anderen Räumen als denen, die Beethoven bewohnte. Der weite Hof bestand noch wenig verändert. Auch konnte ich noch Beethovens Wohnung kennen lernen zu einer Zeit, als die Zimmereinteilung noch unverändert war. 1903 wurde das ganze Haus und die anstoßende Gewerfabrik abgetragen, um größeren neuen Häusern Platz zu machen. Eine zuverlässige Beschreibung des Hauses wurde durch Ger. v. Breuning gegeben in dem inhaltreichen Büchlein „Aus dem Schwarzspanierhause“, das 1874 erschienen ist. Gerhard v. Breuning war ja als Kind fast täglich beim kranken Beethoven gewesen und hatte sich mit jugendlicher Frische alle Eindrücke aus dem Haus und der Wohnung tief eingeprägt. Wir dürfen ihm ohne Mißtrauen folgen. Das Buch ist in aller Händen und wird uns noch im Abschnitt: Wohnungen wieder begegnen.

**Schwind**, Moritz, später geadelt (geb. zu Wien 21. Januar 1804, gest. München 1871), der weltberühmte Maler romantischer Richtung. Der junge Schwind hat Beethoven sehr oft gesehen, auch wenn er nicht als persönlicher Bekannter des Meisters anzuführen ist. In mehreren seiner Kompositionen hat er Beethoven nach der sicheren Erinnerung seiner hervorragenden malerischen Begabung angebracht. Sein Heft mit Zeichnungen zu „Figaros Hochzeit“ erfreute noch den sterbenskranken Beethoven. Es ist mit Vorwort von A. Trost 1905 veröffentlicht worden aus dem Besitz der Tochter Schwinds, Frau Marie Baurnefeind. Der Maler selbst merkte später darauf an: „Dieses Heft hatte der alte Beethoven in seiner letzten Krankheit bei sich. Nach seinem Tode bekam ich es erst wieder zurück. M. v. Schwind.“ Einen Beethovenkopf von Schwinds Hand konnte ich aus einem Skizzenbuch bei derselben Besitzerin veröffentlichen in der „Gazette des beaux-arts“ vom Oktober 1896 (II, S. 317f. — Dazu auch „Neue freie Presse“ vom 14. Oktober desselben Jahres und „Münchener Neueste Nachrichten“ 1896 Nr. 485 und 493). Der Beethovenkopf aus der „Gazette des beaux-arts“ ist wiederholt in meinem Buch: „Beethoven im zeitgenössischen Bildnis“ und in meinem „Beethoven“.

**Sebald**, Amalie (geb. 24. August 1787 zu Berlin, gest. 1846 ebendort). Musikliebende Dame, Sängerin, die wohl 1796 in Berlin noch als Kind den jungen Beethoven kennen gelernt oder sicher von ihm dort reden gehört hat, da er doch zweimal bewunderungswert in der Berliner Singakademie gespielt hat. Und die Sebalds in Berlin waren doch sehr musikbegabt und gehörten dem Kreis der Singakademie an. Amalie selbst sang Sopran. Aus diesem Möglichkeitennebel hebt sich dann aber 1811 mit Sicherheit eine richtige persönliche Bekanntschaft hervor. Mit Elise van der Recke und Tiedge eng befreundet, war Amalie Sebald mit den Genannten 1811 in Teplitz zusammengetroffen. Und dieser geistig hochstehenden Gesellschaft gehörte auch Beethoven an. Amalie, von großem Liebreiz, machte ohne Zweifel auf den Künstler Eindruck und entzündete entweder vorübergehend (wie gewöhnlich) oder auch auf längere Zeit seine Liebe. Über den Grad der vorausgesetzten Leidenschaft läßt sich streiten. Daß Amalie Sebald kaum die „unsterbliche Geliebte“ ist, an welche der allbekannte dreiteilige Liebesbrief gerichtet ist, geht aus vielen Gründen, die man vorbringen muß, hervor, ohne daß man sagen könnte, wer es sonst war. Im Abschnitt über die „unsterbliche Geliebte“ wird das Wesentliche mitgeteilt. Gegen das Hereinziehen der Amalie Sebald in diese Angelegenheit spricht hauptsächlich der andere Ton in den erhaltenen Briefen an die Sebald und im dreiteiligen Liebesbrief. Am meisten

nach einem wirklichen Verliebtsein Beethovens sieht eine Briefstelle aus, die am 6. September 1811 an Tiedge gerichtet wurde. Beethoven sandte der Gräfin van der Recke durch Tiedge einen „recht zärtlichen und doch ehrfurchtsvollen Händedruck, der Amalie einen recht feurigen Kuß, wenn uns niemand sieht“. Ist das aber ein beweisender Umstand, wenn man berücksichtigt, daß Frau van der Recke eine alte Frau und Amalie ein junges, blühendes Wesen war. Was Beethoven selbst an Amalie schrieb, beweist nur eine oftmalige Zusammenkunft des Komponisten mit Amalie, ist aber sonst hauptsächlich eine Reihe von Krankheitsberichten. Amalie muß ihn einmal „Tyrann“ genannt haben. Denn er spielt mehrmals brieflich darauf an, z. B.: „Tyrann ich?! Ihr Tyrann! Nur Mißdeutung kann Sie dies sagen lassen...“ und „ich melde Ihnen nur, daß der Tyrann ganz sklavisch an das Bett gefesselt ist...“ Das sind alles Redensarten, die neben einigen anderen sicher auf eine gegenseitige Zuneigung bezogen werden können, aber dennoch keine Siedehitze der Leidenschaft bedeuten müssen. Wenn er schreibt: „Was träumen Sie, daß Sie mir nichts sein können“, so bezieht sich das auf eine Zuschrift Amaliens, in der sie wohl andeutete, daß anstandshalber sie nicht als Krankenpflegerin zu ihm kommen könne. Kalischer findet in diesem und ähnlichem den „heiligen Ernst der Situation“. Aus einem Zettel Amaliens geht hervor, daß sie dem kranken Künstler eine Suppe zu 9 Kr. und ein Huhn zu 1 Fl. Wiener Währung besorgt hat. Das Verhältnis zu Amalie Sebald wurde aber durch Thomas San-Galli und Kalischer so hinaufgestimmt, daß es nun notwendigerweise wieder heruntergestimmt werden muß. Gegen Ende September 1812 schnitt sie ihm allerdings eine Locke ab, um sie als Andenken zu bewahren. Aber solche Gebräuche waren früher sehr verbreitet und können nicht als Beweise für eine erwiderte Leidenschaft gelten, von der in der Familie Sebald auch gar nichts bekannt ist. Im Gegenteil herrschte dort die Überlieferung, daß ein Justizbeamter, später Justizrat Krause schon 1811 um Amaliens Hand geworben hätte. Und daß nicht allzulange danach — es heißt 1815 — die Vermählung mit Krause stattgefunden hat, steht fest.

Vor Jahren hatte ich bei Herrn Rudolph Brockhaus in Leipzig Gelegenheit, ein Blättchen von Beethovens Hand genau zu prüfen: „Ludwig van Beethoven / den Sie, wenn Sie auch wollten / doch nicht vergessen sollten. / Töplitz / am 8<sup>ten</sup> August 1811“, schrieb der Meister. Amalie Sebald vermerkte nachträglich darauf: „Dies fand ich im Jahre 1812 auf meinem Tisch als Anmeldung. Ich übersende es als eine meiner liebsten Reliquien, weil ich noch im Besitz von kleinen Briefen

bin. Amalie Krause, geb. Sebald, Sängerin.“ Die Jahreszahl von Beethovens Hand 1811 und die von Amaliens Hand 1812 geben zu denken. Vermutlich hat Amalie im Verlauf der Jahre die richtige Ziffer vergessen. Auch ist ein Schreibfehler im Datum überhaupt (im Monat, Tag, Jahr, vielleicht sogar in der Ortsangabe) nicht ausgeschlossen. Wenn man annimmt, daß Beethoven statt Franzensbad Teplitz geschrieben hätte, so wäre diese Annahme wenigstens dadurch gestützt, daß Beethoven gerade am 8. August 1812 in Franzensbrunn angekommen war. (Zu dieser Angelegenheit vgl. die zweite Auflage der Berliner Gesamtausgabe Bd. II, S. 32, und Frimmel, „Bemerkungen zur angeblich kritischen Ausgabe der Briefe Beethovens“ [als Manuskript gedruckt].) Für alle Fälle sei angemerkt, daß Beethoven am 8. August 1812 nicht in Teplitz war, sondern in Franzensbad. Doch war er noch in Teplitz am 17. Juli 1812, als er an Breitkopf & Härtel schrieb zunächst von 50 Talern, auf die hin Beethoven bittet, mehrere Noten an Amalie Sebald nach Berlin zu senden, und zwar, wie er schreibt, „in meinem Namen einem liebenswürdigen Frauenzimmer: die Partitur von Christus am Oelberg, 2<sup>ens</sup> und drittens beide Hefte von Goethens Gesängen, nemlich das von 6 und das von 3 Gesängen. Die Adresse ist, an Amalie Sebald, Bauhof Nr. 1, in Berlin, sie ist eine Schülerin von Zelter und wir sind ihr sehr gut“ (Th.-R. III, S. 318f.). Diese Stelle sei nicht unterdrückt, aber kann auch nicht irgendwie als beweisend angeführt werden, ebensowenig eine ganz unklare Erwähnung Amaliens in einem Gesprächsheft aus den späteren Jahren, die bei Nohl („Beethoven“ III, S. 370) benutzt, aber von Kalischer nicht wiedergefunden wurde. Nicht unterdrückt sei ferner der Brief Beethovens an Amalie vom 16. September 1812 aus Teplitz, ein Schreiben, in welchem ich die vielleicht wichtige Stelle im Druck hervorheben will. Zunächst teilt Beethoven mit, daß er sich „seit gestern nicht ganz wohl“ befinde, „etwas Unverdauliches ist für mich die Ursache davon und die reizbare Natur in mir ergreift ebenso das schlechte als das gute ... wenden sie dies jedoch nicht auf meine moralische Natur an; die Leute sagen nichts, es sind nur Leute; sie sehen sich meistens in Andern nur selbst und das ist eben nichts; fort damit, das Gute Schöne braucht keine Leute. Es ist ohne alle andere Beihülfe da, und das scheint denn doch der Grund unseres Zusammenhaltens zu sein ...“ Meint Beethoven da nicht das Zusammenhalten des Guten, das er in sich fühlt, und des Schönen, das durch Amalie gegeben wäre? Könnte Beethoven nicht damals daran gedacht haben, sich eine gute häusliche Frau zu suchen?

(Vgl. die Briefsammlungen, ferner Kalischer in der Wochenschrift

„Die Gegenwart“, Berlin, November 1884, und dann wieder in dem Buche „Beethoven in Berlin“ S. 121—134. — Siehe bei: Unsterbliche Geliebte.)

**Sebastiani**, Kontrabassist, der zu Beethovens Zeiten einmal in Wien bei einer Aufführung der C-Moll-Symphonie mitgewirkt hat, als der Meister selbst diese Symphonie dirigierte. Von diesem Sebastiani, der später nach Preßburg ins Theaterorchester gekommen war, hat Joh. Batka in seiner Kindheit erfahren, daß Beethoven in Preßburg den Musiker Heinrich Klein besucht hat, wovon schon in den Abschnitten: Klein und: Preßburg die Rede war. — Der Name Sebastiani ist bei uns nördlich von den Alpen so selten, daß die Vermutung kaum sehr gewagt ist, ein Fräulein Sebastiani, das bei der ungarischen Adelsfamilie Gyika um 1813 lebte und den Musiker Anton Halm heiratete, sei eine Verwandte (vielleicht Schwester) des Kontrabassisten Sebastiani gewesen. (Siehe Frimmel, „Beethovenstudien“ II, S. 32, und vorliegendes Handbuch bei: Halm, Klein, Preßburg. — Beethoven stand mit Halm, dessen Gattin und Gyika in Verbindung.)

**Sechter**, Simon (geb. 1788 zu Friedberg in Böhmen, gest. 1867 zu Wien). Sechter muß Beethoven gekannt haben und dürfte auch persönlich mit ihm in Berührung gekommen sein, doch gehörte er einem anderen Kreise an, dem der Krommer, Salieri, Stadler und der Altwiener Organisten, die Beethoven gelegentlich „Leiermänner“ genannt hat, also einem Kreise, in welchem der Kontrapunkt noch allein herrschte. Nach einer wenig planmäßigen Erziehung, die ihn erst mit etwa 10 Jahren zur Musik führte und dann mit Klavier, Orgel und Violine bekannt machte, kam er 1804 nach Wien. 1809, im bösen Franzosenjahr, kam er um seine Habe. Damals wurde er mit Dragonetti bekannt, und für diesen schrieb er Klavierbegleitungen zu dessen Kontrabaßkonzerten. Die Freundschaft mit diesem Virtuosen dauerte aus, der ihn auch in seinem letzten Willen bedachte. In den Fächern der Musiktheorie bildete sich Sechter nun selbst weiter, indem er nach und nach alle alten theoretischen Werke durchstudierte. 1810 wurde er Musiklehrer im Wiener Blindeninstitut, zunächst ohne Entlohnung, dann nach einigen Erfolgen mit Konzerten der blinden Schüler 1813 und 1815 als bezahlte Lehrkraft. 1816 verheiratete er sich mit Fräulein Katharina Heckmann. Durch Abt Stadler angeregt, komponierte er Messen, deren eine wegen allzuvielen Fugen darin mißfiel, deren zweite aber den Beifall des Kaisers Franz fand. Sie sollte wiederholt werden, aber die Noten waren in unerklärlicher Weise verschwunden, wie Sechter das selbst in seinem Lebenslauf erzählt. 1821 kam durch Gebauer in den Concerts spirituels ein Sechtersches

Requiem mit Erfolg zur Aufführung, 1824 wurde er zweiter Hoforganist und schon 1825 erster. Nun erschienen auch Sechtersche Werke im Stich, so z. B. eine „Fuge über das österreichische Volkslied: Gott erhalte Franz den Kaiser. Für die Orgel von S. Sechter, Hoforganisten“ (Wien, A. Pennauer, ohne Opuszahl und ohne Datum). Es ist eine Verballhornung der weihvollen Haydnschen Melodie, und die Verarbeitung steht weit unter dem musikalischen Wert des Haydnschen Kaiserquartetts. Ohne Opuszahl blieben auch drei Fugen, die dem Abbé Maximilian Stadler gewidmet wurden (Wien, Joh. Cappi), drei weitere Fugen für den „k. k. Kammerkapellmeister“ Franz Krommer (Wien, Cappi & Co.), drei für den Grafen Moritz Dietrichstein (Wien bey Johann Cappi am Kohlmarkt Nr. 1152), drei Fugen „Herrn Anton Salieri, k. k. ersten Hofkapellmeister“ gewidmet (als Op. 4 bei Joh. Cappi am Kohlmarkt Nr. 1152), endlich auch „Vier Fugen, für das Pianoforte verfaßt und Wohlgebornen Herrn Ludwig van Beethoven hochachtungsvoll gewidmet von Simon Sechter, 5. Werk, Wien bei Johann Cappi“ (Verlagsnummer 2539). Das Thema der ersten dieser Fugen (E-Moll) ist rhythmisch sehr geziert und gezwungen, weniger die Themen der zweiten in H-Moll, der dritten in H-Dur und der vierten in E-Dur, einer Doppelfuge, die ja gewiß alle recht tüchtig gearbeitet sind im Sinne der alten Bachschen Fugenkunst, ohne aber hervorragende Erfindung zu bekunden. Es ist nicht überliefert, welche Aufnahme sie bei Beethoven gefunden haben. — Im Zusammenhang mit Beethovens Kreisen stehen dann noch 3 Fugen, die Karl Czerny gewidmet sind (Wien bey Cappi & Comp.) als Op. 20, dann etwa noch die „Trauerfuge“ in G-Moll für die Orgel, „dem Andenken des verblichenen allgemein geschätzten Veteranen der Tonkunst Abbé Maximilian Stadler († den 8. November 1833, im 86<sup>ten</sup> Jahre), geweiht von Simon Sechter, k. k. Hoforganisten als Op. 55 (Wien, Diabelli & Comp., Graben Nr. 1133).“ — Wir sind damit über Beethovens Lebenszeit hinausgegangen. War schon die Widmung der Fugen ein Zeichen von Anerkennung des Beethovenschen Künstleriums, so deutet auf eine gewisse Verehrung auch eine Sechtersche Gesangskomposition, die in Wurzbachs „Biographischem Lexikon“ unter den vielen Werken Sechters verzeichnet wird mit den Worten: „Bei dem Leichenbegängnisse des L. v. Beethoven. Gedicht von Castelli. Für eine Frauenstimme mit Pianoforte.“ (Mir nicht weiter bekannt.)

Die überlange Reihe der Arbeiten des fruchtbaren Komponisten und Theoretikers ist für mich unüberblickbar. Nebenbei bemerkt, daß Sechter auch Grillparzers „Melusine“ komponiert hat, über welche



der Dichter mit Beethoven nicht einig werden konnte. Auch Schiller'sche Balladen sind durch Sechter vertont worden.

Als Lehrer hatte Sechter einen ungewöhnlichen Ruf. Wurzbach sagt: „Die Zahl seiner Schüler dürfte nach vielen Hunderten zählen.“ Auch eine Bekannte Beethovens, die Klavierspielerin Leopoldine Blahetka, wird unter die Musiker gerechnet, die (allerdings in nach-Beethovenscher Zeit) Sechters Unterricht genossen haben. Von Anton Bruckner weiß man, daß er bei Sechter gelernt hat, desgleichen von Gottfried Preyer, und, was für die Beethovenforschung zu beachten ist, auch Gustav Nottebohm, der Beethovenforscher, ging aus der theoretischen Schulung bei Sechter hervor, nachdem er seine erste Ausbildung in Berlin und Leipzig gefunden hatte. (G. Nottebohm war 1817 zu Lüdenscheid in Westfalen geb., gest. zu Graz 30. Oktober 1882.)

(Simon Sechters Leben und Wirken ist bei C. v. Wurzbach [Bd. XXXIII, 1877, S. 250—261] verhältnismäßig eingehend besprochen unter Ausnützung seiner Autobiographie und einer langen Reihe von Schriften, unter denen am meisten hervorzuheben ist C. F. P[ohl] im Jahresbericht des Wiener Konservatoriums Nr. VIII [Schuljahr 1867/1868]. Die Widmung der vier Fugen an Beethoven ist besprochen in der „Wiener Abendpost“ vom 26. März 1920. Die meisten Musiklexika bringen nur wenig über Sechter. Eitner hat ihn übersprungen. Eine Notiz, als ob die Wiener Stadtbibliothek einen Brief Sechters über Beethoven enthielte, hat sich nicht bewahrheitet.) — Ein Bildnis Sechters u. a. bei Otto Erich Deutsch, „Franz Schubert, Sein Leben in Bildern“.

**Sedlaczek, Johann** (geb. 1789 in Schlesien, gest. 1866 zu Wien), Flötist von Ruf, ursprünglich Schneidergeselle. In Wien wurde er bald Orchestermmitglied, ging gegen 1820 auf lange Konzertreisen. 1825 gehörte er zu Beethovens Bekannten. Der Meister gab ihm Empfehlungsbriefe an Cherubini und Rudolf Kreutzer mit, als der jüngere Künstler neuerlich auf Kunstreisen ging, die ihn zunächst nach Paris, später nach London führten, wo er sich lange aufhielt. Die erste Kunstreise ist unter anderm angedeutet bei Böckh (S. 360), wo seinem Namen statt der Wohnungsangabe die Notiz beigefügt ist: „auf einer Kunstreise“. Die Empfehlungsbriefe sind mitgeteilt bei Th.-R. V, S. 245, Thayer teilt aus einem Gesprächsheft mit, daß Sedlaczek über Beethovens freie Fantasie 1825 im Pratergasthaus „Zum wilden Mann“ ganz besonders entzückt gewesen sei. (Zu Sedlaczek vgl. auch Hanslick, „Geschichte des Concertwesens in Wien“ S. 251, und Wurzbach, „Biograph. Lexikon“.)

**Seelig, Heinrich.** Hatte um 1820 eine Feinkosthandlung und einen Weinladen, die Beethoven zur angegebenen Zeit oft besuchte. Von diesem Seelig und seinen Weinen ist vielfach in den Gesprächsheften aus jenen Zeiten die Rede. In A. Redl, „Handlungs-Gremial-Almanach“ von 1819 steht: „Seelig Heinrich, zur Stadt Triest am neuen Markt 1124.“ In demselben Nachschlagebuch von 1820 steht dasselbe, aber mit dem Zusatz, „hat zugleich eine Weinhandlung“. 1821 hatte er sein Gewölbe schon in der Himmelfortgasse 990 (neu 948). Dadurch wird es begreiflich, daß jemand 1820, es wird im Februar gewesen sein, dem Meister aufschreibt: „Dem Selig ist aufgekündigt, er weis nicht wo er hin soll.“ (Walter Nohl, „Konversationshefte“ I, S. 356, auch S. 233, 266, 270, 272, 276, 279, 285, 289, 407, 410.) — Dieser Seelig ist nicht zu verwechseln mit Christian Friedr. Ernst Seelig, der in jenen Jahren unter den „Spezerey-, Material- und Farbwaren“-händlern in Wien vorkommt. Die Erwähnung eines kostbaren Gemäldes bei Seelig durch eine Eintragung im Gesprächsheft legt den Gedanken nahe, daß Heinrich Seelig, der Händler mit Feinkost und Weinen, verwandt war mit jenem Seelig, der als „Sekretär des Herzogs von Corigliano“ 1808 in einer Urkunde des Archivs im Oberkammereramt zu Wien vorkommt. (Frimmel, „Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen“ I, S. 279.) Jener Sekretär Seelig hatte dem Wiener Hof ein Bild angeboten, das man übrigens zurückwies. — Heinrich Seelig dürfte einen sehr feinen Laden offengehalten haben, da bei ihm alles ungefähr nochmal so teuer war als anderswo. Dies wird mehrmals in den Gesprächsheften erwähnt (z. B. W. Nohl S. 410). 1827 ist Heinrich Seelig auch als „Weinschätzmeister bei den k. k. Landrechten“ eingetragen.

**Seibert, Johann,** war 1827 Wundarzt und Magister der Chirurgie im Wiener allgemeinen Krankenhaus. Dr. Wawruch ordnete an, daß der Chirurg Seibert bei Beethoven den Bauchstich vornehme, als der Kranke unter starker Wassersucht litt. Die erleichternden Einstiche geschahen am 20. Dezember 1826, am 8. Januar 1827, am 2. Februar und noch am 27. Februar und im März, wie es durch Schindler mit Verbesserungen durch Thayer festgestellt ist. (Vgl. Th.-R. V, S. 430, 443, 449, 455f., 466. Schindlers Briefe, in denen von diesen Operationen die Rede ist, finden sich auch bei Kerst in den „Erinnerungen“. — Ein Bildnis des Dr. Joh. Seibert, ein Brustbild nach Kriehuber, ist abgebildet bei Ley, „Beethoven“ S. 135; es war 1920 in der Wiener Beethovenausstellung zu sehen, Nr. 370, und stammt aus nach-Beethovenscher Zeit, aus dem Jahre 1839 nämlich.)

**Seitzerhof.** Altwiener Gasthaus, das Beethoven nicht ungern besuchte. Es besteht längst nicht mehr. Das alte Haus ist durch Neubauten ersetzt. Der alte Seitzerhof lag mitten in der Stadt, nahe dem Hof, unfern des Grabens und der Bognergasse. (Vgl. Schimmer, „Häuserchronik von Wien“, 1849, S. 83f., und desselben „Alt- und Neu-Wien“ I, S. 279 und II, S. 342, erschien 1904 in neuer Auflage. Schon 1838 war die Örtlichkeit nicht mehr alt, wie zu Beethovens Zeit. Siehe Sandberger, „Beethovenjahrbuch“ I, Frimmel, „Beethoven als Gasthausbesucher in Wien“ und oben im Abschnitt: Jeitteles.)

**Sellner,** Josef (geb. 1787 zu Landau im Elsaß, gestorben 1843 zu Wien). Der bedeutende Oboespieler, der zum Kreise der Beethovenschen Bekannten gehört hat. Jedenfalls ein Freund des Meisters. Schon 1818 in einem Konzert, das Sellner gab, ließ er den ersten Satz des Beethovenschen Quintetts Op. 29 aufführen. Er war 1825 von der Partie, als Kuhlau den Meister in Baden besuchte, wovon wir schon im Abschnitt: Kuhlau gelesen haben. Seyfried erzählt den Ausflug ins Helental im Anhang zu seinen „Studien“ (S. 24f.). Dazu auch einige Stellen aus dem Gesprächsbuch, die bei Th.-R. mitgeteilt sind (V, S. 234). Haslinger schreibt auf: „Sellner ist ja Professor beim Verein“, und Holz notiert: „das ist der Professor vom Verein, der einzige, der etwas versteht“. Vermutlich war von Sellners Verbesserungen der Oboe die Rede, die jedenfalls für Beethoven wichtig waren. Wurzbachs „Biograph. Lexikon“ weiß folgendes mitzuteilen: „Durch Verbesserung in der Stellung der Klappen erzielte er nicht nur eine harmonische Gleichheit des Tones, sondern er ermöglichte auch die Überwindung von Schwierigkeiten, denen das sonst wenig dankbare Instrument in seiner früheren Form nicht gewachsen war.“ Sellner genoß schon 1817, als er Oboist an der Wiener Hofoper wurde, einen bedeutenden Ruf. Bald kam er auch als Lehrer ans Wiener Konservatorium und als Orchestermittglied zur Hofkapelle. (Vgl. die Musiklexika und Hanslick, „Geschichte des Concertwesens“.)

**Septett.** Zu den meistbeliebten Werken Beethovens zählt jedenfalls das Septett, das als Op. 20 bei Hoffmeister & Kühnel in Leipzig 1802 erschien in zwei Teilen, deren erster die ersten drei Sätze, deren zweiter die übrigen enthielt. Geschrieben ist es 1799 auf 1800, vielleicht für den Fürsten Schwarzenberg, dem es allerdings nicht gewidmet ist. Karl Czerny teilte nach Dolezalek an Otto Jahn mit, daß es vor der ersten öffentlichen Aufführung schon von der Schwarzenbergschen Hausmusik gespielt worden ist und mit größtem Beifall aufgenommen wurde (Th.-R. II, S. 173). Beethoven soll dabei die Bemerkung gemacht haben: „Das ist meine Schöpfung“, womit er ja sicher dem Bewußt-

sein Ausdruck gegeben hätte, daß es sich da um eine gewichtige Arbeit handle. Die erste öffentliche Aufführung war am 2. April 1800, und seither zählen die Vorführungen des Wunderwerkes nach vielen, vielen Tausenden. Es ist aber auch eine so vollendete Klassizität in diesem Septett, daß es alle, die nicht gerade vom Studium des letzten Beethoven kommen, von neuem erfrischt und entzückt, in seiner abwechslungsreichen Klangwirkung und vollkommenen Formung. — Eine Frage, die oft besprochen wird, ist die nach dem volkstümlichen Thema der allbeliebten Variationen. Ist es wirklich eine Melodie, die Beethoven in Bonn gehört hat, oder muß man sich der Thayer-Deiters-Riemannschen Meinung anschließen, daß es Beethovensche Erfindung ist? Mit einem Volkslied des Textes „Ach Schiffer, lieber Schiffer“, klappt es nicht. Denn das Gedicht ist von Zucalmaglio, der es zur Melodie im Beethovenschen Septett gedichtet hat, wie auch später Jul. v. Rodenberg um 1860 dazu ein Gedicht gemacht hat („Nun bricht aus allen Zweigen . . .“). Aber wenigstens teilt A. Kretzschmer in „Deutsche Volkslieder“ (1840, I, S. 181 N. 102) als niederrheinisch mit: „Die Losgekaufte“



und dabei die Bemerkung: „Von Beethoven in seinem Septett zu Variationen benutzt.“ Vgl. auch Franz Magnus Böhme: „Volkstümliche Lieder der Deutschen im 18. und 19. Jahrhundert“ (Leipzig 1895, S. 164). Begreiflicherweise braucht ein Lied, das 1840 veröffentlicht wurde, noch kein altes Volkslied zu sein, und ein untrüglicher Beweis dafür oder dagegen liegt nicht vor. Hübsch wäre es, annehmen zu können, daß aus einer Beethovenschen Erfindung ein Volkslied herausgewachsen wäre (Th.-R. II, S. 205 sprechen dagegen). — Die Handschrift, jetzt in der Berliner Nationalbibliothek, war ehemals bei Paul Mendelssohn in Berlin. Die Urausgabe, die, wie schon erwähnt, bei Hoffmeister & Kühnel erschienen ist, hatte den Titel: „Septetto pour Violon, Alto, Clarinette, Corno, Basson, Violoncelle et Contre-Basse, composé et dédié à Sa Majesté Marie Therese, L'Impératrice romaine, Reine de Hongrie et de la Bohême etc. etc. par Louis van Beethoven. Oeuvre 20.“ — Zu vgl. die Briefe Beethovens an Hoffmeister von 1801 und 1802. (Siehe auch bei: Maria-Theresia, Schwarzenberg.)

**Serenaden.** Beethoven hat deren mehrere geschrieben. Zwei sind darunter ausdrücklich als solche bezeichnet. Op. 8, ein Streichtrio von sprühender Erfindung, und Op. 25 für Flöte, Violine und Bratsche, das zwar etwas hinter Op. 8 zurücksteht, aber unter den Werken der

frühen Wiener Zeit ebenfalls zu den frischesten gehört. Op. 8 wurde schon am 7. Oktober 1797 als erschienen angezeigt. Op. 25 kam zu Beginn des Jahres 1802 heraus. Seine Entstehung fällt also sicher noch vor die Periode mit den niederdrückenden Erfahrungen einer merklich zunehmenden Taubheit, Erfahrungen, die dann zur Niederschrift des Heiligenstädter Testaments führten.

**Seyfried**, Ignaz Xaver, Ritter von (geb. zu Wien 1776, gest. 1841 ebendort). Seyfried hat nahe Beziehungen zu Beethoven gehabt, vieles gemeinsam mit dem Meister erlebt und davon manches der Nachwelt mitgeteilt. Wenn man davon absieht, daß er kein geschulter Gelehrter gewesen, sondern sich gewöhnlich in erster Linie um den anregenden feuilletonistischen Ausdruck bemühte, so sind seine Mitteilungen über Beethoven von großem Wert. Als Musiker hatte er noch Mozarts Unterweisung genossen, desgleichen die von Albrechtsberger und Winter. Schon 1797 war er Kapellmeister bei Schikaneder. Für Beethovens überragendes Talent hatte er schon früh Verständnis und Anerkennung. Er gab bald nach des Meisters Tod heraus „Beethovens Studien im Generalbaß“ (1832) mit dem Mißverständnis, daß er die Vorbereitungen Beethovens für den Unterricht des Erzherzogs Rudolph für eigene Studien des Meisters hielt. Erst Nottebohm hat diesen Irrtum beseitigt im Buch „Beethovens Studien“ („Beethovens Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri“, Leipzig 1873). Aber der Anhang zu Seyfrieds Buch wird mit Recht der vielen Mitteilungen über Beethoven wegen noch heute sehr geschätzt und unzählige-mal benutzt. Er enthält „Biographische Notizen“, die für die Bonner Zeit zwar belanglos, aber für Beethovens Wirken in Wien wertvoll sind. Die Beziehungen zu Seyfried reichen ins Jahr 1803 zurück, als Beethoven am „Fidelio“ arbeitete und im Theater an der Wien wohnte. „Von diesem Zeitabschnitte an datiert sich hauptsächlich der innige Freundschaftsbund mit dem Herausgeber dieser Blätter“ (sagt Seyfried a. a. O. S. 8). Ein weiterer Abschnitt des Anhangs bringt „Charakterzüge und Anekdoten“, die ja, wie das meiste übrige, mit vorsichtiger Kritik zu benutzen sind. Danach bringt Seyfried den ersten Abdruck des Heiligenstädter Testaments, einige Briefe, Nachrichten über das Leichenbegängnis, über den Nachlaß und noch anderes. Im vorliegenden Handbuch wird wiederholt auf Seyfrieds Mitteilungen hingewiesen.

Joseph von Seyfried war der Bruder des besprochenen Ignaz. (Zu den beiden Seyfried vgl. Pietzniggs „Mitteilungen aus Wien“, 1834, I. Quartal, S. 108 und 187ff., II. Quartal S. 63ff. Die Musiklexika. Wurzbach, „Biograph. Lexikon“. „Allgemeine Wiener Musikzeitung“

I, S. 465. In neuerer Zeit „Wiener Abendpost“ 17. April 1917 [Wilhelm Widmann.] Ein Seyfriedscher Brief ist mitgeteilt in der Zeitschrift „An der schönen blauen Donau“ 1888, aus dem Besitz des Architekten Prof. Alois Hauser. Das Stück fand sich dann wieder 1918 bei Dr. Ignaz Schwarz. — Das Seyfriedsche Buch „Studien“ findet sich angezeigt in Castelli, „Musikalischer Anzeiger“ vom 4. April 1833.)

**Seylersche** Theatergruppe gab 1777 einige bedeutende Mitglieder an die Bonner Gruppe von Großmann und Helmuth ab. Neeffe, Beethovens nachmaliger Lehrer und Freund, war damals bei Seylers Gesellschaft Musikdirektor. (Vgl. Th.-R. I, S. 73f., 79, 94. Im „Goethe-jahrbuch“ Bd. XII wird bezüglich Seylers hingewiesen auf H. L. Wagner, „Briefe, die Seylersche Schauspielgesellschaft . . . betreffend“ [Frankfurt a. M. 1777], und auf weitere Schriften von 1777 und 1778. — Siehe auch bei: Neeffe, Großmann, Helmuth.) Jedenfalls hat der junge Beethoven von der Seylerschen Truppe gehört, als Neeffe nach Bonn kam, und gewisse Einflüsse sind nicht ausgeschlossen.

**Simrock**, Nikolaus (geb. 1752 zu Mainz, gest. 1834 in Bonn). Musiker, Musikalienhändler, später Verleger. Als Musiker war er Waldhornist und seit 1774 im kurfürstlichen Orchester zu Bonn beschäftigt. Mehrmals erwähnt als guter Waldhornist „von sehr guter Aufführung“. Als Nebengeschäft trieb er Handel mit Musikalien, Tapeten, Gebetbüchern, Schreibwaren und Klavieren. Für Noten war er in Bonn Kommissionär der Firmen Götz in Mannheim, Artaria in Wien und Keller in Kassel. Als Bonner Hofmusiker mußte er mit Neeffe und Beethoven in Berührung kommen. Mit Beethoven stand er auf freundschaftlichem Fuß, wie aus dem Ton der Briefe zu entnehmen, die ihm Beethoven aus Wien sandte. So enthält der Brief vom 2. August 1794 verhältnismäßig vertrauliche Mitteilungen, z. B. auch über Beethovens Ansicht vom Adelsstolz, über die Gemütsart der Wiener. Simrock hat der Reihe nach einige bedeutende Werke Beethovens in Verlag genommen, wozu besonders von Belang sind die Briefe, die Leopold Schmidt 1908 veröffentlicht hat. Die Werke, die Beethoven bei Simrock herausgegeben hat, sind u. a. Op. 31, 47, 81b, 102, 107. Kompositionen, unter denen die „Kreutzer-Sonate“ und die angedeuteten Cellosonaten hervorstechen. (Vgl. Schiedermair, „Der junge Beethoven“, Th.-R. alle Bände, nach Register, Frimmel, „Neue Beethoveniana“ S. 69ff.) Der erste Brief an Simrock vom 18. Juni (1794) enthält unter anderm bei aller Hochschätzung eine Mahnung, ein Manuskript (Beethovens) aus der Bonner Zeit nicht ohne weiteres stechen zu lassen, da Verbesserungen in Wien gemacht seien. Es scheint sich um die A-Dur-Variationen über die Dittersdorfsche Ariette:

„Es war einmal ein alter Mann“ zu handeln, die 1794 ohne Opuszahl bei Simrock in Bonn erschienen sind. Diese Angelegenheit wird erwähnt bei Leop. Schmidt in dem erwähnten Buch „Beethovenbriefe an Nikolaus Simrock, F. G. Wegeler, Eleonore v. Breuning und Ferd. Ries“.

Ohne Werkzahl waren mit peinlichem Stichfehler bei Simrock auch erschienen die 4händigen Variationen über ein Thema vom Grafen Waldstein. Auch auf diese Variationen nimmt der erste, oben erwähnte Beethovenbrief Bezug.

**Simrock**, Peter Joseph (lebte von 1796 bis 1870), Sohn des Nikolaus Simrock und dessen Geschäftsnachfolger. 1816 besuchte er Beethoven in Wien und Baden. Eines Abends kam der Meister mit Simrock ins Institut del Rio, wo der Neffe untergebracht war. Oft kam er mit Beethoven im Gasthaus zur Birne (in der Landsträßer Hauptstraße) zusammen, das nahe beim Institut gelegen war, und in welchem Beethoven zu jener Zeit häufig sein Mittagsmahl einnahm. Die Verständigung mit dem halbtönen Künstler war für Simrock jun. leichter als für andere, wenn er ihm ins linke Ohr sprach. Offenbar trug auch der Bonner Dialekt zum Verständnis bei, „aber alles Persönliche oder Vertrauliche mußte ihm schriftlich mitgeteilt werden. Einmal gab ihm [Simrock ist gemeint] der Komponist Papier und Bleistift mit der Bemerkung in die Hand, sein Bedienter sei ein Horcher und dergleichen.“ Als ihn Simrock einige Tage später wieder besuchte, sagte Beethoven: „Jetzt können wir sprechen, denn ich habe meinem Bedienten fünf Gulden gegeben, einen Tritt vor den Hintern und ihn zum Teufel geschickt.“ Simrock führte den jungen Konrad Berg zu dem Meister und sagte ihm, sein Freund wünsche ihm einige Trios zu dedizieren. Beethoven lachte und sagte: „Nun, wenn er keinen Besseren hat, so kann er die mir dedizieren.“ Thayer fügt hinzu, diese Trios seien als 11. Werk 1817 bei S. A. Steiner erschienen. „Öffentlich überall schimpfte Beethoven auf den Kaiser Franz wegen der Reduktion des Papiergeldes, aber man kannte ihn und ließ ihm alles hingehen. — Im Wirtshause verzehrte er viel, weil er aufs Geratewohl bestellte und wegschickte, was ihm nicht schmeckte“ (nach Th.-R. III, S. 566). Als Simrock im Spätsommer nach Bonn zurückkehrte, nahm er einen Brief Beethovens an Wegeler mit (datiert: Wien, den 29. September 1816), desgleichen die Handschriften der zwei Cellosonaten Op. 102. Diese wurden sofort gestochen und erschienen bei Vater Simrock im Frühling 1817.

**Sina**. Geschickter Violinspieler aus der Wiener Zeit Beethovens. Jedenfalls hat er mit Beethoven in Verbindung gestanden, und zwar in der Zeit noch vor 1820. Schindler wußte, daß Sina 1820 nach Paris

ging (II, S. 363, 365) und dort lebhaft für die Verbreitung Beethoven-scher Musik wirkte. Die persönliche Verbindung mit Beethoven wird durch ein Briefchen bewiesen, das Sina als kostbare Reliquie bewahrte. Es ist mitgeteilt bei Ed. Castle, „Lenau und die Familie Löwenthal“ (I, S. 261) und lautet: „Lieber Sina, kommen Sie doch ja heute abend um des Himmels willen kommen Sie!“ Vielleicht handelt es sich um die Mitwirkung bei einem Quartettabend, kaum um die Aufführung der „Schlachtmusik“ im Dezember 1813, bei welcher Sina mitwirkte. (Nach der „Wiener Zeitung“ vom 20. Dezember 1813, die bei Th.-R. III, S. 393f. abgedruckt ist.) — Siehe auch bei: Rasumowsky.

**Singmusik bei Beethoven.** Eine Zeitlang vor den Franzoseneinfällen in Wien (ob es gegen 1805 oder später war, ist bisher nicht ermittelt worden) hatte Beethoven bei sich eine Singübung eingerichtet. Die einzige Nachricht davon wird durch einen Brief an Breitkopf & Härtel vermittelt, der das Datum: 26. Juli 1809 trägt und auf jene Singübung hinweist, aber in einer Weise, daß man daraus schließen kann, die Übungen hätten damals schon aufgehört. Beethoven schreibt: „... Ich hatte einigemal angefangen, wöchentlich eine kleine Singmusik bei mir zu geben — allein der unselige Krieg stellte alles ein.“ „Zu diesem Zwecke“ Partituren von Breitkopf & Härtel zu erhalten, wäre ihm lieb. So weit man sieht, ist die Singmusik nach den ersten Versuchen rasch eingeschlafen. (Der benutzte Brief war zuerst mitgeteilt bei La Mara in „Musikerbriefe aus 5 Jahrhunderten“ II, S. 6. — Th.-R. III, S. 155 scheinen an 1809 zu denken, doch liegt der Anfang der Singmusik jedenfalls weiter zurück.) In die Zeit jener Singmusik scheint die Aufschreibung Beethovens zu gehören, die vom Umfang der Singstimmen handelt (Vgl. „Wiener Zeitung“ 16. Dez. 1888).

**Skizzenbücher.** Ignaz v. Seyfried sagt von Beethoven: „Ohne ein kleines Notenbuch, worin er seine momentanen Ideen bemerkte, war er nie auf der Straße zu finden.“ Ähnliches wird auch von vielen anderen berichtet, nur daß gewöhnlich nicht von kleinen, sondern von umfangreichen Notenheften Nachricht gegeben wird. Viele dieser Hefte sind uns erhalten, die meisten in Wien, doch viele auch zerstreut da und dort. Die weitgehende Bedeutung dieser Notierungen, die uns häufig die Entstehungsgeschichte Beethovenscher Werke näher-rücken als die gedruckten Kompositionen, ist wohl zuerst von G. Notte-bohm, dem Schüler Sechters, richtig erkannt und vielfach ausgenutzt worden, um ihre Entstehungszeiten festzustellen, A. W. Thayer ver-suchte denselben Weg, den auch Ludwig Nohl mit Erfolg einschlug, und den jetzt nicht wenige der Neueren wandeln. Schon Spitta, Deiters,



Riemann waren sich über die Wichtigkeit dieser Quelle zur Erkenntnis des Beethovenschen Schaffens klar. Eusebius Mandyczewski, W. Vetter, H. Gál, G. Becking, E. Tetzl, Th. Wichmayer, H. Schenker und nicht zuletzt Paul Mies arbeiteten auf dem angedeuteten Gebiet. Durch Beethovens Skizzenbücher und Arbeitshefte wird es klar, wie so oft aus einem ganz gewöhnlichen Gedanken durch wiederholtes Umformen eine geradewegs prickelnde Gruppe entsteht, und wie die Arbeiten, die dem Anscheine nach in einem großen Zug entstanden sein könnten, das Ergebnis eines langen und wiederholten Feilens sind (siehe bei: Arbeitsweise). Woher eigentlich die Vollendung kommt, werden wir freilich niemals ergründen, aber das Verständnis wird jedenfalls dadurch gefördert, daß die Stadien der Komposition aufgedeckt werden, indem wir das zeitliche Nacheinander räumlich nebeneinander vor uns hinlegen.

(Vieles aus der Literatur ist zusammengestellt in der neuen Ausgabe der Veröffentlichungen von G. Nottebohm über Beethovensche Skizzenbücher durch Paul Mies [Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1924]. Bei L. Nohl im „Beethoven“ und L. Nohl, „Beethoven, Liszt und Wagner“ sind viele Winke zu finden. — Über Nottebohm-Mies vgl. auch Frimmel, „Beethovenforschung“ Heft 10.)

**Smart**, Sir George Thomas (geb. zu London 1776, gest. ebendort 1867). Berühmter englischer Musiker, der zu den Gründern der Philharmonic Society gehörte und in London jahrzehntelang als Leiter von großen Musikaufführungen tätig war. Er hatte Beethovens Musik schon lange verehrt und bewundert und für deren Verbreitung gewirkt, als er 1825 in Wien den Meister besuchte. Thayer hat aus Smarts Tagebuch Auszüge gemacht, die weiter unten mitgeteilt werden. Dabei ist aber zu beachten, daß Thayer jedenfalls die Einschaltungen selbst hinzugefügt hat, und zwar das [curious] nach dem Ausdruck bei Smart und die [,Frau Schnaps“] nach einem Mißverständnis, als ob diese Dienstkraft von 1823 nicht schon längst durch andere Dienstboten ersetzt gewesen wäre. Überdies ist zu beachten, daß Smart zu Anfang der Mitteilungen kaum die Wiener Wohnung meint, sondern die Badener. War es die Badener Wohnung, so lag diese im Schloß Guttenbrunn.

Das Folgende ist aus Th.-R. V, S. 246f. entnommen:

„Ein hölzerner Zirkus für Reitpferde war in einem weiten Hofe vor dem Hause errichtet, in welchem er vier genial möblierte Zimmer bewohnte. In einem derselben befand sich das große Klavier, sehr verstimmt, welches ihm Herr Broadwood geschenkt hatte. In dieses waren die Namen von Cramer, Ferrari und Knyvett eingetragen.

Beethoven gab mir das Zeitmaß mehrerer Sätze seiner Sinfonien usw. an, indem er sie auf dem Klavier spielte, mit Einschluß der Chorsinfonie, welche nach seiner Berechnung eine Zeit von  $\frac{3}{4}$  Stunden für die Aufführung in Anspruch nahm — wir wissen, daß das unmöglich ist. In Wien wurde das Rezitativ von vier Celli und zwei Kontrabässen gespielt, was sicherlich besser ist, als wenn man sämtliche Bässe nimmt. Beethoven tadelte Reichas gedruckte Beispiele der fugierten Schreibart. Er erwähnte eine noch nicht gedruckte Messe, welche er komponiert habe. Nach einer langen Unterhaltung über musikalische Gegenstände, während der er auch sein großes Verlangen aussprach, nach England zu kommen, bestimmte er mit seiner seltsamen [curious] Köchin [Frau Schnaps] das Mittagessen und trug seinem Neffen auf, für hinlänglichen Vorrat von Wein zu sorgen. Dann unternahmen wir einen Spaziergang; Beethoven ging meistens voraus, irgendeine Passage vor sich hinbrummend. Er pflegte gewöhnlich seine Themen in der freien Luft zu skizzieren. Bei einer solchen Gelegenheit war es, wie Schuppanzigh mir erzählte, wo er sich seine Taubheit zuzog. Er war in einem Garten am Schreiben, daß er den strömenden Regen nicht bemerkte, bis sein Notenpapier so durchnäßt war, daß er nicht weiterschreiben konnte. Von diesem Tage begann seine Taubheit, die weder Kunst noch Zeit heilen konnte. Die Wasser von Baden, wohin er jeden Sommer geht, sind ihm für seine Brust und seine Gicht sehr nützlich gewesen, und seine Gesundheit ist besser wie früher. Er wollte uns selber das schöne Schloß des Prinzen Karl im Gebirge zeigen, auch noch einige Bäder auf unserm Heimwege. Das Mittagessen war sehr sorgfältig zubereitet und so reichlich, daß noch Gerichte kamen, als wir schon weggingen, um eiligst den einzigen Postwagen an diesem Abend zu erreichen. Es wurde viel Wein getrunken; ich hörte zufällig, wie Beethoven sagte: „Wir wollen versuchen, wieviel dieser Engländer trinken kann.“ Er kam bei diesem Versuch am schlechtesten weg. Ich gab ihm meine Diamantanadel zur Erinnerung an die hohe Freude, die ich durch die Ehre seiner Einladung und seine liebenswürdige Aufnahme empfangen hatte, und er schrieb mir einen Kanon (*Ars longa, vita brevis*), so schnell seine Feders schreiben wollte, in einer Zeit von etwa zwei Minuten auf, während ich schon fertig zum Weggehen an der Tür stand.“

Die Schnelligkeit, mit der Beethoven den Kanon zu Papier brachte, wird verständlich, wenn man sich erinnert, daß Beethoven etwa zehn Jahre vorher für Hummel dieselbe Melodie aufgeschrieben hatte (Th.-R. III, S. 550). Das „Schloß des Prinzen Karl“ ist natürlich die Weilburg des Erzherzogs Karl bei Baden.

Smart nahm sich in der letzten Krankheit Beethovens um den Leidenden in London noch wärmstens an, zugleich mit Stumpff. Der Dankbrief, den Beethoven an Smart richtete, es ist ein diktiertes Schreiben vom 6. März 1827, wurde durch Dr. Max Unger vollständig mitgeteilt im April 1924 („Neue Musikzeitung“). Die Erzählung von der Taubheit entspringt einem Mißverständnis. Zu Smart vgl. Charles Maclean: „Sir George Smart, Musician-Diarist“ in Nr. X der „Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft“ (März 1909).

**Smettana**, Arzt in Wien, mit dem Beethoven jedenfalls durch del Rios in Verbindung kam, als in del Rios Erziehungshaus der Neffe Karl eine Hernienoperation zu überstehen hatte, und zwar im Jahre 1816. (Dazu die Briefe vom Sommer jenes Jahres, unter anderen der an Giannatasio del Rio vom 22. September 1816, Kastner Nr. 609, an Karl: „So viel ich merke . . .“ Kastner Nr. 614.) Smettana führte die Operation mit bestem Erfolg aus. 1819 zieht Beethoven denselben Arzt selbst zu Rate, wenigstens liest man im Gesprächsheft: „Wegen ihrem Gehör will Smettana etwas unternehmen.“ (Walter Nohl, „Konversationshefte“ I, S. 97 und 354.) Auch 1820 ist von diesem Arzt die Rede. Karl schreibt auf: „Smettana ist bloß Wundarzt.“ Beethoven fragt ihn aber auch seines Gehörs wegen. Nach Schindler (II, S. 11) sei er 1822 der bevorzugte Heilkünstler Beethovens gewesen. Er verschrieb, offenbar um guten Willen zu bekunden, Arzneien, von denen Beethoven viel mehr einnahm als auf der Verordnung stand. 1823 war er bei Beethoven zu Gast. 1820 wurde neben Smettana auch Dr. Braunhofer konsultiert. Smettana verschwindet eine Zeitlang nach 1823 aus Beethovens Kreisen und wird erst wieder genannt in der Zeit, als der Neffe Karl Selbstmord versucht hatte (Th.-R. V, S. 356f.).

**Sonaten.** Im Laufe der Zeiten vor Mozart, Haydn und Beethoven hatte sich eine musikalische Form entwickelt, die dem damaligen Geschmack sehr vollkommen entsprach und auf mehrere Gebiete der Musik ausgedehnt wurde. Es war die Form der Sonate mit mehreren Sätzen, deren erster die bekannte Anordnung hatte: Hauptsatz, Übergangsgruppe, Seitensatz (Kantilene) in der Dominantentonart, Schlußgruppe mit Dominantenende. Hierauf eine Durchführung mit Motiven aus dem ersten Teil, dann die Wiederholung des Hauptsatzes (Reprise), der Übergangsgruppe, des Seitensatzes auf der Tonika und Schlußgruppe mit Tonikaabschluß. In Molltonarten eine andere Tonhöhe der Seitensätze. Gewöhnlich folgen dann ein langsamer, getragener Satz, ein Menuetto mit Trio und ein lebhaftes Finale, entweder in der Form des ersten Satzes oder als Rondo, gewöhnlich mit drei Wiederholungen des Hauptgedankens, zwischen denen andere

Gruppen, die Couplets, eingeschoben waren. Alles mit vielen Freiheiten in der Anordnung, doch so, daß schließlich der erste und letzte Sonatensatz jedesmal zur Tonika zurückkehren. Diese allgemeine Formung beherrscht in der Zeit unmittelbar vor Beethoven die meisten klassischen Werke, ebenso die Symphonie, wie die Kammermusik, und es ließe sich verteidigen, eine Symphonie als Orchestersonate, ein Streichquartett als Streichersonate usw. zu benennen, wenn nicht der allmächtige Gebrauch anders wollte.

Beethoven hat von Mozart und Haydn die Sonatenform im wesentlichen fertig übernommen und sich offenbar wenig um die geschichtliche Entwicklung der Sonate bekümmert, die dem Musikhistoriker von großer Wichtigkeit sein muß. Für das vorliegende Beethovenhandbuch wird denn auch eine lange Einleitung über die Geschichte der Sonate zwar als vorhanden angedeutet, aber nicht vorgeführt unter Hinweis auf einige wenige Bücher, wie auf Shedlock, „The Pianoforte-Sonata“, auf die musikgeschichtlichen zusammenfassenden Werke, wie solche von bedeutenden Musikgelehrten, einschließlich Riemanns, vorliegen. Jüngst ist in Ad. Sandbergers „Beethovenjahrbuch“ (Bd. I, S. 7ff. bis 85) erschienen Immanuel Faißt, „Beiträge zur Geschichte der Klaviersonate von ihrem ersten Auftreten bis auf C. P. Emanuel Bach“. Vgl. auch „Die Musik“ II, Heft 17.

Die Sonaten Beethovens gehören zu seinen meistgespielten, meistbeliebten Werken, voran die Klaviersonaten. Diese sollen also zunächst besprochen werden. Es sind deren viele, von denen die Klavierspieler freilich nur die 32 Sonaten mit Werkzahlen vorzutragen pflegen, neben denen — es ist ja begreiflich — die früheren Kurfürstensonaten und noch andere ohne Opuszahlen vernachlässigt werden. Diese letzterwähnten haben ja auch keine feste Beglaubigung und sind erst nach Beethovens Ableben durch Cranz in Hamburg herausgegeben worden. Sie seien aus dem Nachlaß des Meisters und gehören, falls sie nicht echt sein sollten, jedenfalls der Zeit um 1790 an. Sie sind altertümlich, scheinen auf Mannheimer Einfluß hinzuweisen und können keinesfalls als sichere Vergleichungspunkte fürs Studium angesehen werden. H. Riemann hat sie in seine Reihe aufgenommen, ohne einen bestimmten Nachweis der Echtheit zu erbringen (Gesamtausgabe Serie XVI, Nr. 160, 161, 159). Die zeitliche Einreihung fällt schwer. Die C-Dur-Sonate soll die sein, die in einem Brief aus Wien an Eleonore v. Breuning erwähnt ist. Sie hat keine Vollendung gefunden und wurde für die Herausgabe von Ferd. Ries ergänzt. (Nottebohm, „Them. Kat.“ S. 148 mit Hinweis auf Wegeler, „Notizen“ S. 61, und „Cäcilia“ Bd. XIII S. 284 [Gesamtausgabe Serie XVI Nr. 36].)

Dagegen ist es bei den Kurfürstensonaten klar, wann sie entstanden sind. Sie fallen ins Jahr 1783 und wurden in jenem Jahre „den 14. Weinmond“ durch Rat Boßler in Cramers „Magazin der Musik“ (I, S. 1371) angekündigt. Gewidmet wurden sie dem Erzbischof und Kurfürsten von Köln Maximilian Friedrich, und zwar mit einem langen Vorwort, an welchem ohne Zweifel Neefe großen Anteil hatte, wie denn dieser damalige Lehrer des unreifen jungen Beethoven auch die Sonaten selbst beeinflußt haben dürfte. Trotzdem zeigen sie Stellen, aus denen die Verbindung mit späteren Werken klar wird. Riemann, im Gegensatz zu W. Lenz, weist auf die Ahnung der Sonate pathétique in der dritten Kurfürstensonate und auf einen Anklang an die Einleitung der A-Dur-Symphonie in Kurfürstensonate III, 1. Satz, hin, versucht gewisse Mannheimsche musikalische Redensarten auf unmittelbare Einflüsse der Mannheimer zurückzuführen, z. B.



wo die „Mannheimer Seufzer“ als Motivabschluß vorkommen. Leider ist Riemann für die viel deutlicheren Neefeschen Einflüsse und für Mozartspuren nicht zugänglich gewesen. Da ist z. B. sogleich im ersten Satz der ersten Kurfürstensonate die Unisonostelle mit den folgenden Noten:



Diese ist, von der Tonart abgesehen, wörtlich hergenommen aus Mozarts vierhändiger D-Dur-Sonate. Das Andante der ersten Kurfürstensonate ist ganz von Mozart angeregt. Die Keime zu der Stelle, die Riemann richtig mit der Sonate pathétique in Zusammenhang bringt (siehe bei Sonate Op. 13), liegen auch bei Mozart in Wien und nicht in Mannheim. Mozartisch ist dann auch die Sechzehntelfigur im ersten Allegro der Kurfürstensonate in D-Dur (Schlußgruppe), die z. B. in Mozarts C-Dur-Konzert und in Mozartschen Klaviersonaten vorkommt. Auf Neefe kann bezogen werden die häufige Anwendung von Terzenparallelen, die allerdings in der gleichzeitigen Musik recht gewöhnlich, aber nicht so aufdringlich ist, wie in Neefes Arbeiten und auch in den Kurfürstensonaten. Ausgiebige Anwendung von rücken-den Noten, Synkopen, wie in Variation V der letzten Kurfürstensonate, kann von Neefe oder Mozart kommen und braucht nicht aus Mannheim zu stammen. In Variation VI kommt ein Triolenmotiv vor, das

bei Neefe festzustellen ist in dessen XII Sonaten (Urausgabe S. 11, 22, 33). Getrommelte Oberstimme und unten der Hauptgedanke in Terzenparallelen findet sich auch wieder bei Neefe in den angeführten Sonaten (S. 55). Kurz und gut: viel mehr Einflüsse von Mozart und Neefe als von den Mannheimern. (Zur Chronologie vgl. die Kataloge von Thayer und Nottebohm, wo auch die Widmung ausführlich angegeben ist. Daß ich nicht immer mit Riemann, „Analyse von Beethovens Klaviersonaten“ [1918] gehen kann, wird vielleicht manche Zustimmung finden. W. Lenz ist für die frühen Sonaten unbrauchbar. An weiterer Literatur über Beethovens Klaviersonaten seien noch angeführt: Marx, Elterlein, Reinecke, W. Nagel und die reichlichen Bemerkungen zu den letzten Sonaten Beethovens von Dr. Heinr. Schenker. Viel früher erschienen „Beethovens Klaviersonaten“ in „Beilage der Münchener allgemeinen Zeitung“ Ende 1896 Nr. 301 und 302 [Frimmel]. Weitere Hinweise in Frimmel, „Beethoven“ 6. Auflage S. 86ff. Vgl. auch Hugo Riemann, „Katechismus des Klavierspiels“ mit einigen Beispielen aus Beethovens Sonaten, Fritz Volbach, „Die Klaviersonaten Beethovens, ein Buch für jedermann“ [Köln, P. J. Tonger, 1919], und 1922 Ernesto de la Guardia, „Las Sonatas para Piano de Beethoven su historia y analisis“ [Buenos Aires, Association Wagneriana, 1922]. — Johannes Brahms besaß die alte Haslingersche Ausgabe der Beethovenschen Sonaten und hat Bemerkungen hineingeschrieben, die zum Teil beachtenswert sind. Mehrere neuere Ausgaben, z. B. die Gernersche und die Gust. Dammsche, bringen textkritische Noten. Die Vorrede zu Ferd. Hillers progressiver Ausgabe der Beethovenschen Sonaten sei erwähnt. Fr. Lamonds Anmerkungen sind mir noch nicht zugänglich gewesen.)

Eine breite Kluft trennt die Sonaten mit Werkzahlen von den ersten Bonner Sonaten. Mit Op. 2 tritt uns schon ein Meister entgegen, zunächst ein Meister des Klavierspiels, dann aber auch einer der Komposition, der im Formen schon weit fortgeschritten ist und nun, wie mit einemmal, die Vorgänger überflügelt. Die Zwischenglieder liegen nicht auf dem Gebiet der Klaviersonate, sondern sind auf andere Fächer zerstreut. Arbeiten und Studien mannigfacher Art füllen die Zeit von 1783—1795. Gegen 1796 sind die Sonaten Op. 2 entstanden, von denen die erste in F-Moll auch zuerst komponiert sein muß. Die zweite und dritte fallen offenbar später. Alle drei sind bei Artaria erschienen und am 9. März 1796 als neue Erscheinung in der „Wiener Zeitung“ angekündigt, alle drei wurden dem alten Jos. Haydn gewidmet, der aber dabei ebensowenig als bei Op. 1 als Lehrer namhaft gemacht wird. Sehr beachtenswert ist es, daß Nr. 2 und 3, also die

A-Dur-Sonate und die in C-Dur, in auffallender Weise den Klaviervirtuosen erkennen lassen, der den Spielern Schwierigkeiten vorlegt, wie sie bis dahin weder bei Haydn, Mozart, noch anderen Gleichzeitigen verlangt worden waren. Diese zwei Sonaten aus Op. 2 sind Virtuosenstücke, doch bleibt stets der musikalische Gehalt obenan. Die Schwierigkeiten sind logisch aus den gegebenen Motiven entwickelt.

Bei aller Eigenart in den drei Sonaten des Op. 2 sind unverkennbare Anknüpfungen an die Vorgänger zu verzeichnen. Der sogenannte Raketenanfang der F-Moll-Sonate mit dem zerlegten Dreiklang, der sicher nicht originell ist, hat sogar manche dazu versucht, auf das Finale der Mozartschen G-Moll-Symphonie als Vorbild hinzuweisen. Das Adagio dieser F-Moll-Sonate hat seine Vorgänger in Haydns Adagio der C-Dur-Sonate (Ausgabe Lebert Nr. 2, Gesamtausgabe Serie XIV Nr. 35). Es ist auch im wesentlichen der Stil in Mozarts F-Dur-Sonate im Andante (Köchel Nr. 533). Manches erinnert an Mozarts Andantino-Fantasie und Sonate. Beethoven hat fürs Adagio einiges aus dem Jugendquartett von 1785 benutzt. Das Menuetto in Op. 2 Nr. 1 ist jedenfalls eigenartiger. Für schwache Spieler bietet die Stelle mit den Quartenparallelen in der rechten Hand einige Schwierigkeiten, die nur durch langes Üben von ähnlichem Quartenspiel zu überwinden sind. (Allerlei Ratschläge in der Literatur über diese Sonate.) Ein ganz ähnliches Quartenspiel in einer der letzten Sonaten (in Op. 101, letzter Satz). Das Tirolengeschwirre des im übrigen originellen Schlußsatzes „Prestissimo“ ist nichts Neues, und hierbei ist namentlich auf Neefes XII Sonaten (Urausgabe S. 42ff. „molto presto“) hinzuweisen. Man wird sich vielleicht auch an eine Sonate von Joh. Christ. Bach, an die Haydnsche Klaviersonate (Lebert 2, Gesamtausgabe Serie XIV Nr. 35), etwa auch an Mozarts F-Dur-Sonate (Köchel Nr. 332) erinnern. Der großartige Zug in Beethovens „Prestissimo“ ist aber neu.

Noch mehr beethovensisch sind die Sonaten Nr. 2 und 3. In der A-Dur-Sonate knüpft der Trierteil im „Scherzo“ ein wenig an Joh. Seb. Bach (an das zweite Menuett in der vierten englischen Suite) an. — Das geistsprühende „Rondo“ ist leider schon zum Übungsstück herabgesunken, da es technische Schwierigkeiten mehrfacher Art zu überwinden gibt. Dies soll nicht abhalten, sich eingehend damit zu beschäftigen. In Nr. 3 aus C-Dur erinnert nur wenig an ältere Meister, etwa das Unisono, das den Übergang zur Kantilene auf der Quint (hier in Moll) bildet, und das ähnlichen Unisonoabschlüssen beim alten Bach und bei K. Ph. Em. Bach entspricht. Der alte Bach schließt bekanntlich sogar eine Fuge im „Wohltemperierten Klavier“ durch ein Unisono ab. In ähnlichem Zusammenhang ist der Abschluß des ersten

Satzes aus Op. 2 Nr. 3 zu erwähnen. Die gebrochenen Oktaven nehmen dann den Abschluß des C-Moll-Konzertes von Beethoven voraus. Selbstverständlich ist im musikgeschichtlichen Sinn die Ergänzung der tiefen Baßoktaven verwerflich. Im Adagio sind, ganz abgesehen von der Erfindung, die Stellen beachtenswert, an denen aus technischen Gründen Beethoven selbst von der strengen musikalischen Symmetrie abgewichen ist. Das oftmalige Überschlagen der linken über die rechte Hand erinnert an Mozarts Kunststücke. Dieser Meister klingt auch an in dem Geklopfe auf der Quint gegen Ende über dem Hauptgedanken. Dieser in Sexten- und dann in Terzenumkehrung der unteren Stimmen. An die technischen Schwierigkeiten im letzten Satz knüpft sich allerlei Literatur, was an dieser Stelle nur angedeutet wird.

In die gewöhnlich aufgestellte Reihe der Klaviersonaten soll die vierhändige Sonate Op. 6 eingeschoben werden, die 1797 bei Artaria herauskam und manche beachtenswerte Züge enthält, auch wenn sie sonst nicht die Höhe von Op. 2 erreicht.

Die lebensfrische, geistsprühende zweihändige Sonate Op. 7, die der Gräfin Babette von Keglevics gewidmet ist, wurde in der „Wiener Zeitung“ vom 7. Oktober 1797 als neu erschienen angezeigt (Verlag Artaria & Co., vgl. neben den Katalogen auch Nottebohm, „Beethoveniana“ II, S. 508ff., und den Abschnitt: Keglevics). — Manches im ersten Satz läßt schon das Es-Dur-Konzert ahnen. — Das „Minore“ im  $\frac{3}{4}$ -Takt — Allegro hat für Fr. Schubert als Vorbild gedient. (Siehe bei: Schubert, ebenso das verzückte Ausklingen des letzten Satzes, das allerdings schon bei Mozart vorgebildet ist.)

Op. 10 Nr. 1 in C-Moll ist der Gräfin Browne gewidmet, wie auch die Nr. 2 und 3 desselben Opus. Man hatte schon im Juli 1798 Gelegenheit, sich vorzumerken. Die Sonaten erschienen dann gegen Ende des Septembers. — Nr. 1 knüpft wieder an ältere Vorbilder an, so an Neefes Sonate im „Vademecum“ und an Haydns Klaviersonaten. Wie gewöhnlich in den Allegrosätzen aus C-Moll tritt Beethoven auch hier energisch, fast barsch auf, was natürlich im Vortrag zu beachten ist. Das weiche „Adagio molto“ knüpft an die Bachsonaten an und bildet für musikgeschichtliche Studien einen höchst fesselnden Gegenstand, nicht weniger der letzte Satz („Prestissimo“). Nr. 2, die F-Dur-Sonate, hat einen starken Anklang an Haydns Streichquartett Nr. 5 aufzuweisen, und zwar bei Beethoven im Schlußpresto. Der Schlußsatz bei Haydn ist ebenfalls aus F-Dur, und über den Zusammenhang gibt es wohl keinen Zweifel. Robert Schumann hat diese Sonaten sicher gekannt. Die dritte Browne-Sonate Beethovens in D-Dur ist dann wieder für Schubert sehr maßgebend geworden (siehe bei: Schubert,



vgl. auch Schindler II, S. 213, 238ff., auch bei Tappert a. a. O. und danach in „Der Merker“, 1916, S. 292, Nottebohm, „Beethoveniana“. Riemanns rhythmische Erörterungen über diese Sonate sind geradezu unausstehlich gezwungen.)

Mit der Sonate *pathétique* Op. 13 ist Beethovens Förderer Fürst Lichnowski bleibend verbunden. Ihm ist diese Sonate gewidmet, die noch vielfach an Mozarts Fantasie und Sonate in C-Moll anknüpft. Eine verhältnismäßig eingehende Studie wurde dieser Sonate gewidmet in Frimmel, „Beethovenstudien“, Lieferung II, S. 33ff. Über einen möglichen Einfluß des alten Rust möchte ich mich heute vorsichtiger äußern nach den Mitteilungen „Der Fall Rust“ in der Zeitschrift „Die Musik“, 1912, S. 339ff. Der Einfluß Haydns durch Klaviersonate Gesamtausgabe Serie XIV Nr. 23, Finale, Presto, Schlußakte ist wohl nicht zu bezweifeln. Dieselbe Haydnsche Sonate hat auch auf andere Werke Beethovens abgefärbt, z. B. auf das Prestissimo in Beethovens Op. 10 Nr. 1 Schlußgruppe. Vgl. auch Op. 27 Nr. 1 im Allegro vivace. Siehe auch bei Op. 31 Nr. 1 und bei: Parallelstellen.

Eine Beeinflussung der Sonate *pathétique* durch Neefe wird angedeutet bei Th.-R. I, S. 161. Aufmerksam gemacht sei auch auf Analogien zu dieser Sonate, die sich in Beethovens C-Moll-Konzert finden und im Rondo der ersten Violinsonate (Kantilene), in der Fantasie Op. 77, in der Cellosone Op. 5 Nr. 1 (siehe auch bei: Trommelbässe). — H. v. Bülow wußte die Sonate mit edler Vornehmheit vorzutragen. Anton Dvořák schätzte sie sehr. Zu seinen Schülern sagte er einmal: „So etwas hat van Beethoven geschrieben. Einzig Mozart hat in seiner Fantasiesonate ähnliches zuwege gebracht...“ (so erzählt von Jul. Bistron im „Neuen Wiener Journal“, 12. August 1923, „Anton Dvořák und seine Schüler“. Im Sommer 1923 erschien in der Zeitschrift „Die Musik“ Heft 9 Hohenemser: „Beethovens Sonate *pathétique*“. Zur älteren Literatur noch Nottebohm in „Beethoveniana“ II, S. 42f.)

Der Baronin Braun, Gemahlin des Theaterdirektors, ist Op. 14 Nr. 1 gewidmet (E-Dur). Der Hauptgedanke des ersten Satzes ist ohne Zweifel durch den ersten Satz des Streichquartetts Nr. 12 von Haydn angeregt, auch wenn Haydns Schritte in den halben Noten umgekehrt sind. Hat später Schubert seine Anregung für das Hauptthema in der Sonatine für Klavier und Geige von Haydn oder Beethoven genommen? Ich erkläre mich für Beethovens Einfluß. Denn Schubert hat die Braun-Sonate Beethovens sehr wohl gekannt, wozu man Schuberts „Impromptu“ Op. 90 Nr. 1 und etliche Lieder vergleichen möge. Das „Allegretto“ in Beethovens E-Dur-Sonate hat ebenfalls für Schubert

als Vorbild gedient. Nebenbei bemerkt spielte Beethoven dieses „Allegretto“ nicht ungern, wobei er freilich nach Schindlers Mitteilung in ein „Allegro furioso“ verfiel. Diese Sonate ist auch als Streichquartett bearbeitet, und zwar vom Meister selbst. (Dazu „Die Musik“ V, Heft 4 [November 1905] S. 250ff., Nottebohm, „Beethoveniana“ II, S. 45ff. über Skizzen zu Op. 14 Nr. 1, und Paul Mies in „Neue Musikzeitung“, Herbst 1924 [Jahr 46, Heft 3].) — Eine Skizze zum ersten Satz von Op. 14 Nr. 1 befindet sich im Besitz der Königl. Schwedischen Akademie der Musik zu Stockholm und ist faksimiliert für Tobias Norlinds „Svensk Tidskrift för Musikforskning“ von 1921 als Beilage zu Hennebergs Aufsatz. — Nr. 2 aus Op. 14 ist in der lieblichen Tonart G-Dur gehalten. Ein Schatzkästlein geschickter Maché, über das ich des Vortrags wegen gelegentlich manches reden möchte. An verwandten Gedanken in Beethovens anderen G-Dur-Stücken kann man nicht vorüber gehen (z. B. bei der Romanze für Violine). Das oft gespielte, gewöhnlich nach Polkaart verhunzte „Andante“ hat seine Wurzeln bei Wilhelm Friedemann Bach, in dessen IX. Polonaise, und in einem Joh. Chr. Friedemann Bachschen Rondo, das ich hier nach Köhlers I. Heft der „Maitres du clavecin“ anführe.

Die B-Dur-Sonate Op. 22 erheischt eine Erörterung des „Menuetto“ wegen, das deutlich wieder anklingt in Beethovens Violinsonate Op. 96, und zwar im Trio des Scherzo. Das „Minore“ der B-Dur-Sonate ist eine Art Nachklang der Mollgruppe in Mozarts A-Dur-Sonate (Köchel Nr. 331, „Alla turca“). Das Thema des „Minore“ ist sehr verwandt mit der G-Moll-Gruppe im ersten Satz von Clementis Klaviersonate Op. 39 Nr. 1, einem Tonstück, das auch andere Stellen enthält, an die Beethoven gelegentlich anklingt. Das Rondo des Beethovenschen Op. 22, das dem Grafen Browne gewidmet ist (jedenfalls schon gegen Ende von 1800 druckfertig, aber erst 1802 bei Hoffmeister & Kühnel erschienen), mozartisiert sehr merklich. (Vgl. Mozarts große C-Dur-Sonate und das Andantino der D-Dur-Sonate. In einigen Stellen wurde der letzte Satz vorbildlich für Rob. Schumann.) Das Rondothema ist nicht originell und kommt schon bei Ernst Wilhelm Wolf vor in dessen B-Dur-Sonate von 1779 (W. Nagel in „Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft“ XII, Heft IV, S. 586.)

Op. 26, die weitberühmte As-Dur-Sonate, ist dem Fürsten Karl Lichnowski gewidmet. Die älteste Ausgabe (Wien bei Cappi) wurde am 3. März 1802 durch die „Wiener Zeitung“ angekündigt. In der „Neuen Musikzeitung“ (Grüningers Nachfolger, Ernst Klett, Jahr 41,

1920, Heft 9, veröffentlichte ich einen Aufsatz über diese Sonate, aus dem hier einiges wiederholt wird (mit geringen Veränderungen):

Über die As-Dur-Sonate ist vieles geschrieben worden, angefangen von der ersten Besprechung in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ von 1802 (S. 651) über die Stelle bei Wegeler und Ries, über Elterleins wenig gehaltvolle Erörterungen, über das Gezänke bei Lenz und Oulibitscheff und die Deutungen bei A. B. Marx bis herauf zur Faksimileausgabe von Dr. Erich Prieger (1895) und bis zu den Abschnitten in den Büchern von Reinecke, Wilibald Nagel, Riemann und E. de la Guardia. Viele einzelne Mitteilungen finden sich auch in allerlei Werken und in Aufsätzen versteckt. Trotzdem läßt sich genug Neues vorbringen, und ich darf wohl über die vielbesprochene Sonate noch einmal sprechen. So ist z. B. zwar in ganz allgemeiner Weise bezüglich der Variationenform des ersten Satzes schon längst auf Mozart als Vorbild hingewiesen worden, aber die bestimmten Zusammenhänge müssen erst aufgezeigt werden. Ich habe damit einen Anfang gemacht in Vorträgen und in einem Aufsatz für die Beilage der „Münchener Allgemeinen Zeitung“ von 1896 (Nr. 301, S. 4). Das Thema des ersten Satzes ist so sehr in Mozartschem Geist erfunden, daß nahezu Entlehnungen festzustellen wären, wenn man nicht sicher sein könnte, daß es sich um Anklänge unwillkürlicher Art handelt. Sehen wir uns nur die folgenden Werke von Mozart durch: das Klavierkonzert aus B-Dur und die Klaviersonaten in A- und D-Dur. Im B-Dur-Konzert ist es besonders das Andante im  $\frac{3}{8}$ -Takt, das uns angeht. In der Mitte des figurierten Teils finden sich genau dieselben harmonischen und melodischen Schritte, wie in Beethovens Thema in Takt 7, 15 und 33. Unmittelbar auf den 15. Takt des Themas folgt in zwei weiteren Takten bei Beethoven eine Reminiszenz an Mozart, und zwar an mehrere Takte in dessen Klaviersonate aus A-Dur (Köchel Nr. 331) im Trio, Takt 4 und 5, 10 und 11, 12 und 13. Auch Mozarts Lied: „Das Veilchen“ könnte Gevatter gestanden haben. Beethovens Takte 18—21 sind sogleich wieder durch Mozart angeregt, und zwar durch die große D-Dur-Sonate (Köchel Nr. 533), deren Minore im Rondo vielleicht als unbewußtes Vorbild für Beethoven gedient hat.

In Beziehung auf den Noteninhalt, den Musiklaut der Sonate können wir uns in diesem Falle auf eine prächtige Faksimileausgabe der Beethovenschen Handschrift stützen, die von Dr. Erich Prieger in dankenswerter Weise veranlaßt worden ist. Auch der alte Erstdruck ist uns dienlich. Spätere Ausgaben bringen manches, das in die Komposition erst hineingedeutelt worden ist. So gibt es z. B. im Original keine -Arpeggienzeichen im 5. und 25. Takt des Themas, ein Umstand, auf

den schon H. v. Bülow aufmerksam gemacht hat. Die Metronomisierung ist begreiflicherweise ferner eine spätere Zutat. Ich schließe mich in bezug auf die Tempi jenen Musikern an, die nicht jeder Variation eine neue Bewegungsart verleihen, sondern Thema und alle Variationen einheitlich zusammenfassen, etwa in der Geschwindigkeit von Mälzel 80 aufs Achtel. Hätte Beethoven eine merkbliche Unterscheidung gewünscht, wie z. B. in den Variationen Op. 35, so hätte er selbst die Anweisungen hingesetzt. Reinecke hat in methodischer Weise diese Frage erörtert. Auch Riemann sprach in neuester Zeit zugunsten der Einheitlichkeit im Tempo. Für das rasche Scherzo dürfte die Metronomisierung 88 auf 3 Viertel, beziehungsweise auf den ganzen Takt, ein brauchbares Tempo sein, für den Trauermarsch 60 aufs Viertel, für den Rondosatz höchstens 108 aufs Viertel. Ich erinnere an den überaus nahe mit dem As-Dur-Rondo verwandten Schlußsatz von Op. 54, der nur „Allegretto“ zu spielen ist. Auf alle Fälle ist ein Eilen und Hasten im Rondo von Op. 26 zu vermeiden. Auch A. B. Marx war dieser Ansicht. Der klassische Satz möge nicht zur Fingerübung erniedrigt werden. Um ihn technisch zu bewältigen, übe man die erste Etüde aus Op. 31 von Ferdinand Ries, die offenbar daraufhin geschrieben ist, auf einige Schwierigkeiten in Beethovens Op. 26 vorzubereiten. Auch C. Czerny in seiner „Schule der linken Hand“ (Takt 5—9) nimmt gerade auf unbequeme Stellen im Beethovenschen Rondo von Op. 26 Rücksicht.

Wir kehren nochmals zum ersten Satz zurück. Von Unkundigen oder Unaufmerksamen werden einzelne Stellen leicht mißverstanden und matt oder sinnlos ausgeführt. So sind die Triller im Thema nach der alten Regel mit der Obernote zu beginnen. Daß die Arpeggios nicht von Beethoven vorgeschrieben sind, ist schon oben erwähnt worden. An die genaue Beachtung der liegenden Stimmen sei erinnert und an ein sauberes Ausführen der Punktierungen. Da es sich um ein höchst gesangvolles Thema handelt, hat der Vortrag die Melodie hervorzuheben.

In der I. Variation ist nur ja auf die Legatobögen recht sehr zu achten, besonders in der linken Hand, und der Baß ist wie die Mittelstimmen klar und sauber zu zeichnen.

Die II. Variation bringt die Melodie in der Unterstimme oder, wenn man die Sprünge vom 3. Takt angefangen für ein Nacheinander-Anschlagen von Unterstimme und Mittelstimme nehmen will, stellenweise in der Mittelstimme, und zwar dann immer im schlechten Taktteil. Es ist klar, daß die melodieführenden Noten ein wenig herauszuheben sind, sonst reißt der Zusammenhang der Melodie.

Bei der As-Moll-Variation, es ist die III., will ich darauf hinweisen,

daß schon Jos. Haydn im Adagio seiner D-Dur-Sonate für Klavier (Leberts Ausgabe Nr. 13, Gesamtausgabe Serie XIV Nr. 19) eine stimmungsverwandte Periode, die in A-Moll, zu hören gab. Man darf annehmen, daß die Haydnsche Sonate, 1767 entstanden, dem jüngeren Künstler bekannt war. Auch im Largo der Beethovenschen Sonate Op. 7 klingt die Haydnsche Stelle an.

Das Gesangsmäßige einer melodieführenden Mittelstimme — ich schrieb deshalb vor Jahren von der „singenden“ Mittelstimme im Gegensatz zur gewöhnlichen Füllstimme — kommt besonders in der V. Variation deutlich zum Ausdruck. Beethoven hat derlei Wirkungen schon bei Haydn und Neefe vorbereitet gefunden. Eine Analogie zu bekannten Takten in Beethovens Sonate *pathétique* (Op. 13) findet sich in den Takten 22, 23 und 27 der V. Variation in unserer As-Dur-Sonate. Das Ausklingen dieser V. Veränderung ist ein Seitenstück zum Schluß des Adagio in Beethovens Op. 10, Nr. 1.

Das Scherzo in ungewöhnlich raschem Tempo bereitet vielen Spielern allerlei Verlegenheiten, namentlich für die linke Hand in den letzten Takten. Die Unterstimme muß stark und gleichmäßig gespielt werden, wozu mehrerlei Fingersätze vorgeschlagen worden sind. Henselt nahm in jenen Takten: 4, 1, 2, 3, 1, 2 | 3, 1, 2, 3, 1, 2 | 3, 1, 2, 3, 1, 2 | 3. Anders Bülow und wieder anders weitere Klaviertechniker. Der Bau der Hände ist bei verschiedenen Spielern merkwürdig verschieden. Ich meine, daß jeder, der die Grundsätze eines regelmäßigen Fingersatzes kennt, selbst versuchen möge, wie er die Schwierigkeit glatt überwinden kann. Einen unbedingt allein richtigen Fingersatz kann man niemandem vorschreiben. In stilistischer Beziehung gehört das Scherzo in die Gedankengruppe, die von Beethoven auch in der Geigensonate Op. 96 verwendet worden ist. Der Anfang des Scherzo aus Op. 26 und der Trioteil aus Op. 96 sind dabei maßgebend. Diese augenscheinliche Zusammengehörigkeit scheint meine Vermutung zu begründen, daß Beethoven zu Op. 96 auch alte Gedanken aus früherer Zeit mitbenutzt hat.

Im Beethovenschen Trio aus Op. 26 herrschte Unsicherheit in bezug auf den 11. Takt des 2. Teiles. Verschiedene Ausgaben druckten in jenem Takt die Oktaven im Baß verschieden. Die meisten haben sich für das wohlklingende As entschieden. Alsleben schlug statt dessen F vor, womit er an die erste Ausgabe anknüpft. Auch in der Handschrift steht F. Aber es ist doch auch mit der Möglichkeit eines Schreibfehlers im Original zu rechnen. Denn durch F statt As wird die ganze Logik der Dezimenreihen des Trios gestört.

Vom Trauermarsch war in bezug auf das Zeitmaß schon die Rede.

Die Vortragszeichen sind durch Beethoven selbst so weit angegeben, daß einem gänzlichen Verfehlen in der Ausführung vorgebeugt ist. In den Werken über Beethoven wird gewöhnlich eine Mitteilung des Beethovenschülers Ferd. Ries erörtert, die sich auch an dieser Stelle nicht umgehen läßt. Hat sie doch allerlei Auslegungen gefunden. In den „Biographischen Notizen“, die 1838 von Wegeler und Ries herausgegeben wurden, erzählt Ries (S. 80): „Der Trauermarsch in As-Moll, in der dem Fürsten Lichnowsky gewidmeten Sonate (Op. 26) entstand aus den großen Lobsprüchen, womit der Trauermarsch Paërs in dessen Oper „Achilles“ von den Freunden Beethovens aufgenommen wurde.“ Das Wesentliche an der Mitteilung ist ohne Zweifel richtig. Was Ferd. Ries über Beethoven sagte, verdient überall volles Vertrauen. Den Zusammenhang mit Paër wollte man als zeitliche Unmöglichkeit hinstellen, indem man auf eine spätere Aufführung des „Achilles“ (1806) in Dresden hinwies. So machten es Oulibitscheff und seither viele andere. Aber die Erstaufführung des „Achilles“ von Paër in Wien (am 6. Juni 1801) fällt viel früher als die Dresdener Aufführung und auch früher als die Vollendung und der Stich von Op. 26. A. B. Marx hat schon auf den früheren Zeitpunkt der „Achilles“-Aufführung aufmerksam gemacht, wonach die Möglichkeit einer Anregung Beethovens durch den Trauermarsch im „Achilles“ anzuerkennen ist. Demnach wird Ries wohl recht behalten. Überdies äußerte sich auch Karl Czerny in diesem Sinne. Czerny redet auch von einer vorübergehenden Anregung durch J. B. Cramer in bezug auf den letzten Satz von Op. 26. Prieger hat sich mit der Klärung dieser Angelegenheit Mühe gegeben, dabei aber nichts weiter herausgebracht, als eine ganz allgemeine Möglichkeit. Czerny hat für den Beethovenforscher Otto Jahn (es ist derselbe O. Jahn, der klassischer Archäolog war, und dem man die tüchtig gearbeitete Mozartbiographie verdankt) über die Sache folgendes aufgeschrieben: „Als um 1800 Cramer hier in Wien war und ebenso durch sein Spiel wie durch die dem Haydn gewidmeten drei Sonaten ... großes Aufsehen erregte, schrieb Beethoven (der sich mit ihm nicht sehr gut zu vertragen schien) die As-Dur-Sonate Op. 26, in welcher das Finale absichtlich an die Clementi-Cramersche laufende Manier erinnert.“ Cramer war 1799 in Wien mit Beethoven persönlich bekannt geworden. Die Nebenbemerkung in der Klammer hat nicht viel zu bedeuten. Denn späterhin schätzte Beethoven Cramers Etüden recht sehr. Czerny fügte auch noch bei: „Die sog. 51. Sonate F-Dur ist aus selber Zeit und auch da das Finale in gleicher Manier.“ Ohne Zweifel hat Czerny damit Op. 54 gemeint, dieselbe Sonate, die schon oben ihres letzten Satzes („Allegretto“) wegen erwähnt worden ist.

Der Trauermarsch, ein regelmäßig geformtes, rhythmisch leicht verständliches Stück, ist der am meisten verbreitete Abschnitt der As-Dur-Sonate. Einzelausgaben und die Aufnahme in allerlei Sammelwerke und Musikalbums zeugen für die besondere Beliebtheit des Stückes und sorgen ihrerseits wieder neuerlich für die Verbreitung der ohnedies so oft abgeleiteten, an und für sich vollendeten Komposition. Die Vortragszeichen Beethovens sind unzweideutig. Selbstverständlich ist es, daß in den sonnigen Stellen mit dem Durdreiklang auf der Tonika die große Terz ein wenig hervorgehoben werde.

Beethoven setzte den Trauermarsch auch für kleines Orchester. Ich habe die Originalpartitur vor langer Zeit beim Kapellmeister Adolf Müller in Wien gesehen. Von anderen ist der Trauermarsch für Blechmusik gesetzt worden, und in dieser Form hat man ihn oft bei Leichenbegängnissen gespielt, in Abwechslung mit einem angeblich Beethovenischen Marsch, der bis auf Nottebohms Aufklärung überall für ein echtes Werk galt.

Zum Trauermarsch in As noch eine Andeutung scherzhafter Art; eine Andeutung nur und keine Erzählung. Denn die Erzählung müßte ein Hellmesbergersches Wortspiel vom „Marsch im As“ bringen, das nicht fein ist, so oft es auch unter Musikern nacherzählt wurde.

Der letzte Satz, ein formvollendetes Rondo, das fast ununterbrochen in Sechzehnteln fortläuft, hat den Beinamen eines Perpetuum mobile. Das Anfangsmotiv entspricht ungefähr dem Ruf der Goldammer, was merkwürdigerweise noch nirgends festgestellt worden ist. Oulibitscheff hörte aus dem Anfang des Satzes „das Sprudeln einer Quelle“ heraus, „die bald regelmäßig über einen glatten Sandgrund fließt, bald über einen Baumzweig oder einen Stein . . . hinwegstürzt“. Dabei fehlt nur noch, daß das Bächlein auch munter bergan fließt, wenn die Melodie aufsteigt. Mit den bildlichen Erläuterungen zur Musik ist's ein gefährlich Ding! Für gänzlich verfehlt halte ich auch Riemanns glücklicherweise nur zaghaft geäußerte Vermutung, daß das Hauptmotiv durch ein Thema aus Paul Wranitzkys „Das Waldmädchen“ angeregt sei. Ich finde keine weitere Ähnlichkeit heraus, als daß in beiden Musikstellen Noten vorhanden sind. Dagegen hat Riemann sehr klar dargelegt, daß in Beethovens letztem Satz von Op. 26 zuerst Perioden zu je drei Takten gewählt sind, die dann von solchen zu je zwei Takten abgelöst werden, bis dann beim Wiedereintritt des Hauptgedankens wieder die dreitaktigen Perioden eintreten (Riemann, „Analyse von Beethovens Klaviersonaten“ II. Bd. S. 188).

Die Bewegung des Satzes muß, wie bei Beethoven gewöhnlich, genau im Takt genommen werden, in unserem Falle zumeist ganz uhren-

mäßig genau. Doch hat man im Sinne der alten Musik das Tempo beim Übergang der Couplets zur Wiederkehr des Hauptgedankens ein wenig zurückzuhalten, wie etwa in ähnlichen Fällen bei Mozart. In Mozarts vielgespieltem A-Moll-Rondo wurde ja sicher auch das chromatische Herankommen zum wiederholten Hauptsatz ein wenig *ritardando* gespielt. Für ein *Ritardando* spricht an den angedeuteten Stellen überdies das „Crescendo“. Denn dieses bedeutet bei Mozart und noch mehr bei Beethoven keineswegs eine Beschleunigung, sondern in manchen Fällen eine merkliche Verlangsamung. Zum mindesten ist Beethovens Wink, daß das Thema nach dem Crescendo jedesmal leise einzusetzen hat und sich schon dadurch vom Vorhergehenden abhebt, genauestens zu befolgen. Doch deuten die langen Legatobögen Beethovens an, daß er keine eigentliche Cäsur mit Aufheben der Hand vor dem Wiedereintritt des Themas wünschte. Bei den Takten 10, 11, 12 mit der absteigenden Melodie sei darauf hingewiesen, daß derlei Formung auch bei M. Clementi vorkommt in dessen Klaviersonate Op. 26 Nr. 1 im ersten Satz, also in einem Werk, das gewiß früher fällt als Beethovens Op. 26. Denn zur Zeit, als Beethovens As-Dur-Sonate entstand, hielt Clementi schon bei Op. 40. (Diese Zeitbestimmung nach Shedlock.)

Im 21. Takt des Beethovenschen Schlußsatzes ist es gewiß beachtenswert, daß Beethoven auf eine alte Spielregel des Phil. Eman. Bach Rücksicht nimmt, beziehungsweise sie durch die Notierungsart umgeht. Diese Regel besagt, daß eine Taste nicht angeschlagen wird, wenn sie eine kurz vorher begonnene Aushaltung auf derselben Taste beirrt. Beethovens Melodie steigt in Oktaven herab. Sie sollte, wenn vollkommen ausgebaut, das *c* anschlagen, Beethoven schreibt aber nur das obere *c̄* hin, weil in der Sechzehntelfigur des Kontrapunkts das untere *c* sogleich nach demselben *c* der Melodie folgen muß. Im Legatospiel ließ sich das nicht machen. Nach der alten Regel müßte der zweite Anschlag des *c* in der Sechzehntelfigur wegleiben, falls dasselbe *c* von der Melodie als Achtel wäre angeschlagen worden. Beethoven hilft sich in echt künstlerischer und schlauer Weise aus der Klemme, indem er sich mit dem wichtigeren oberen *c̄* der Oktavenmelodie begnügt und das untere *c* für die Sechzehntelfigur freigibt. Denn diese ist weniger Begleitung als selbständige Stimme. Dem gleichmäßigen Charakter des ganzen Satzes entsprechend, durfte ja die Bewegung nicht durch das Auslassen einer rhythmisch wichtigen Note unterbrochen werden. Dasselbe gilt für die Parallelstellen. In Beethovens Op. 27 Nr. 1 kommen ähnliche Fälle vor.

Das zweite Couplet in C-Moll erinnert nicht wenig an die entsprechende



Einlage in Beethovens Sonate Op. 54, deren Schlußsatz überhaupt dem der Sonate Op. 26 nächst verwandt ist. Vor ziemlich langer Zeit habe ich schon darauf hingewiesen, daß das zweite Couplet aus Op. 26 offenbar für Robert Schumann zur Anregung geworden ist zur Erfindung der Mittelgruppe in Robert Schumanns „Knecht Rupprecht“. In Beethovens zweitem Couplet sind dem Sinne nach die Sextenschritte im Baß hervorzuheben, desgleichen wieder das Terzengekletter der Oberstimme.

Die Sonaten Op. 27 Nr. 1 und 2 versetzen uns von der ausgesprochenen Klassik ins romantische Land, nicht ins Reich der dichterischen Romantik, aber dahin, wo hauptsächlich die musikalischen Romantiker ihre Beethovenstudien anstellten. Mendelssohn, Schumann schöpften viele Anregungen gerade aus den zwei Sonaten Op. 27, die beide von Beethoven mit der Zusatzbemerkung „quasi una fantasia“ versehen wurden. Sie sind beide nicht so streng und regelmäßig geformt wie die meisten der vorhergehenden. Zusammenhänge gibt es begreiflicherweise genug, aber ein Gegensatz der früheren Sonaten zu diesen beiden ist unverkennbar. Op. 27 Nr. 1 ist der Fürstin Joh. von und zu Liechtenstein gewidmet, Nr. 2 der Komtesse Giulietta Guicciardi. Eine Zergliederung von Nr. 1 ist, so anregend sie sich auch gestaltet, an dieser Stelle nicht beabsichtigt. Über diese Sonate vgl. „Die Musik“ Jahr X Heft 6 S. 374. Nr. 2, die sogenannte „Mondscheinsonate“, wurde in „Beethovenforschung“ (Heft 6 und 7, August 1916, von S. 39—102) von mir besprochen: „Beethovens Cis-Moll-Sonate.“ Ich muß auf jene ausführliche Studie aufmerksam machen, da sie jetzt schon übersehen wird, seitdem die Faksimileausgabe mit Vorbemerkungen von D. H. Schenker vorliegt und weniger gründliche Arbeiten sich allenthalben vordrängen. Begreiflicherweise kann die ältere Arbeit von etwa 60 Druckseiten im Handbuch nicht ganz abgedruckt werden. Vielleicht ist es nicht überflüssig, den Gedanken von S. 52 zu wiederholen: „Formell hat der erste Satz etwas vom alten Präludium, wie es in langsamer Bewegung gelegentlich beim alten Bach vorkommt, zum Beispiel im ‚Wohltemperierten Klavier‘ im Es-Moll-Präludium des ersten Teiles und in den zwei H-Moll-Vorspielen . . .“ Dieser Gedanke liegt nahe, wenn man sich erinnert, wie tief der junge Beethoven sich das „Wohltemperierte Klavier“ eingeprägt hatte, aus dem er vieles nach dem Gedächtnis spielen konnte. Meine Studie geht besonders auf den Vortrag ein, und zwar auf die Ausführung, wie sie in den ältesten Nachrichten geschildert wird, auf die Tempi, Metronomisierung, auf die mißverständliche Benennung „Mondscheinsonate“ und vieles andere. Ergänzend sei hervorgehoben, daß sich schließlich

doch Skizzen zur Cis-Moll-Sonate vorgefunden haben, daß also die Annahme einer Schöpfung wie aus einem Guß jedenfalls einzuschränken ist. Das eine Skizzenblatt zum letzten Satz in Besitz des Herrn Direktors Wilhelm Kux in Wien wurde durch Eusebius Mandyczewski veröffentlicht in dem Blatte „Der Wächter, Zeitschrift für alle Zweige der Kultur“ (München 1919, Heft 5). Die Skizzen, die sich im Fitzwilliam-Museum zu Cambridge und bei Edward Speyer zu Shenley befinden, sind benutzt von Dr. H. Schenker in der Einleitung der Faksimileausgabe der Handschrift des ganzen letzten Satzes, die sich im Beethovenhaus zu Bonn befindet. (Vgl. auch Frimmel, „Beethovenforschung“ Heft X, S. 52f.). — Sandberger und Schiedermaier machen darauf aufmerksam, daß der letzte Satz der Cis-Moll-Sonate durch Grétrys Musik beeinflusst ist. Beethoven hatte ja in Bonn reichliche Gelegenheit, die temperamentvolle Musik Grétrys auf sich wirken zu lassen. Die Arie des Silvain aus Grétrys Oper „Silvain“ (in Noten sind 12 Takte bei Ad. Sandberger zu finden in dessen „Beethovenaufsätzen“ S. 138) entspricht in der allgemeinen Bewegung und Harmonisierung in der Tat dem Anfang des Presto aus der Cis-Moll-Sonate.

Op. 28, die Sonate in D-Dur, ist dem Gelehrten und Staatsmann Jos. Edlen von Sonnenfels gewidmet, ohne daß man heute schon angeben könnte, wie sie gegenseitig zu dieser Ehre gekommen sind. Vorläufig sind persönliche Beziehungen nicht nachgewiesen. Die Leiter des „Kunst- und Industriecomptoirs“, Schreyvogel, Hohler, Rizi, Jos. Sonnleithner, sind offenbar Vermittler gewesen. Auf dem Autograph steht „Gran Sonata Op. 28, 1801“. Die Entstehung dieser Sonate fällt also in die Blütezeit jenes „Bureau de l'art et d'industrie“. Als erschienen wurde sie angezeigt in der Wiener Zeitung vom 14. August 1802. Urschrift ehemals bei Kafka in Wien, seit 1907 im Beethovenhaus zu Bonn. Skizzen zum Andante, die aus der Nachlaßversteigerung stammen, befanden sich noch 1890 bei Frau Anna Arlet in Wien und wurden durch mich veröffentlicht in Robitscheks „Kunst- und Musikzeitung“ (Wien, 1. Jänner 1890). Studien zum Hauptgedanken des Rondo befanden sich um jene Zeit beim Kapellmeister Ad. Müller in Wien.

Gewöhnlich wird diese Sonate Pastoralsonate genannt, da sie in der Tat stellenweise an ländliche Hirtenmusik erinnert, wo der Baß träge wie eine Sackpfeife an der Tonika festhält. Diese Tatsache ist nicht umzustoßen, und der Widerspruch G. Groves (in „Beethoven and his nine Symphonies“ S. 183 Anm.) wird wohl als Zerstreuung Groves aufzufassen sein. — Nicht ohne Belang ist es, daß das Andante und Rondo mit Beethovens Applikatur, die in den alten Ausgaben nicht vorkommt, gestochen sind für den II. Teil der Friedrich Starke-

schen Wiener Pianoforteschool, der 1820 erschienen ist (Nr. 37 und 33). — Die Nachricht von der Erwerbung der Handschrift für Bonn steht im „Weekblad voor musiek“ von 1907 S. 25. — Die Sonnenfelssonate braucht hier nicht erst als vollkommenes Werk gelobt zu werden. Das Andante war lange Zeit Beethovens Lieblingsstück, das er sich oft spielte. (Nach C. Czernys Mitteilung an Otto Jahn, vgl. Kerst, „Erinnerungen“ I, S. 50.)

Voll Feuer sind die drei Sonaten Op. 31, aus denen Schubert und Spätere vieles gelernt haben. Wohlklang, Humor, Erfindungsreichtum, Stimmungsgehalt zeichnen sie aus, so daß man Takt für Takt, Satz für Satz Anlaß hätte, Studien anzustellen, auch bei Op. 31 Nr. 1 in G-Dur. (Entstehungszeit des Op. 31 ist 1802, die Zeit des Erscheinens steht mit Anfang 1803 fest.)

Einige Abschnitte über Nr. 2 werden im folgenden wiederholt aus meiner Arbeit in „Neue Musik-Zeitung“ 42. Jahrg. (1921) Heft 2.

Die Rezitativsonate gehört in die Zeit stärkster Lebensfülle und Leidenschaftlichkeit mit der mannigfach bewegten Linie Beethovenscher Stimmungen, die von der Heiterkeit eines Quintetts und Septetts und der Großartigkeit der zweiten Symphonie einmal auch herunterführte zur Niedergeschlagenheit, die im „Heiligenstädter Testament“ urkundlich festgehalten ist. Diese Sonate gehört zu denen, die Beethovens stürmische Natur am meisten aussprechen, ohne daß man deshalb sogleich an eine Programmmusik zu Shakespeares „Sturm“ zu denken braucht. Schindler hatte überliefert, daß Beethoven, gefragt nach der Deutung der Sonaten Op. 57 (Appassionata) und Op. 31 Nr. 2, geantwortet hat: Lesen Sie nur Shakespeares „Sturm“. Lenz knüpfte daran unkluge Vermutungen und Phantasien, die schon vielen Widerspruch erregt haben, z. B. bei Wilib. Nagel in seinem wertvollen Buch über Beethovens Klaviersonaten (II, S. 21 ff. und 40 ff.), wo er auch gegen die Deuteleien anderer auftrat. Nagel hält sich ans Faßbare, Sachliche. Er betont ganz zutreffend, daß die Rezitativsonate ein Werk ist „aus innerem Zwang“ entstanden und nicht durch Bestellung hervorgerufen. Sie ist ein Beethovenscher „Denkstein in der Geschichte seines inneren Lebens“. Und in der Tat bedeutet diese Sonate, wie etwa auch die Cis-Moll-Sonate, verglichen mit vielem Guten, das Beethoven vorher komponiert hat, etwas wie einen Wendepunkt, wenigstens einen neuen auffallenden Gipfel in der ungleichmäßig aufsteigenden Linie der Entwicklung. Wie in wenigen der früheren Werke tritt uns hier der ganze Beethoven eigenartig entgegen. Sicher ist ja auch diese Sonate organisch aus dem herausgewachsen, was Beethoven vorher an Musik aufgenommen hat, aber das verschwindet neben dem vielen

Eigenartigen und neben der Art, wie ältere Motive verarbeitet sind. So ist z. B. die regelmäßige Abwechslung zwischen getragener Musik und hastiger Bewegung zu Beginn der Sonate (nebenbei bemerkt entstammen die langsamen rezitativartigen Stellen im „Finale“ der Chorfantasie einer ganz ähnlichen Stimmung, wie die Largostellen im ersten Satz der D-Moll-Sonate) im allgemeinen längst durch die ältere Musik vorbereitet. Dabei kommen hauptsächlich die zwei leidenschaftlichen Söhne des alten Bach, Wilhelm Friedemann und Karl Phil. Emanuel Bach, in Betracht. Man suche doch z. B. von Wilhelm Friedemann Bach das Capriccio aus D-Moll (mit nachfolgender Fuge und Sonate) hervor, um ein Beispiel von verhältnismäßig rascher Abwechslung eines sehr bewegten Allegro mit einem getragenen Sätzchen zu finden, das noch dazu eine ähnliche Schlußformel anwendet, wie das Largo in Beethovens Sonate. K. Phil. Em. Bach könnte im letzten Satz seiner D-Moll-Sonate für Klavier (wieder D-Moll!) mit den Takten 17—20 geradewegs vorbildlich gewirkt haben für Beethovens Takte 41—51 im ersten Satz seiner Rezitativsonate. Der älteren Musik gehört ferner an das Achtermotiv in Beethovens erster Allegrogruppe. Ältere Beispiele sind unschwer beizubringen. Man sehe sich den letzten Satz in Jos. Haydns Kaiserquartett (Presto Takt 16 und 17) an und Mozarts Klaviersonate aus F-Dur (Köchel Nr. 547), und zwar die Gruppe in D-Moll (NB. wieder D-Moll!) im letzten Satz, wo überall das stufenförmige Absteigen vorkommt in der Oberstimme, die einen aufsteigenden Kontrapunkt im Baß mit doppelt so langen Noten zur Stütze hat. Von der Sonate Köchel Nr. 545, die ebenfalls das absteigende Stufenmotiv aufweist, sehe ich ab, da ihre Echtheit nicht voll überzeugend ist.

Auch Vater Bach, der so manche Spur in Beethovens Werken erkennen läßt, scheint eine Stelle in der Rezitativsonate beeinflußt zu haben. Man darf annehmen, daß der junge Bonner die Inventionen von Joh. Seb. Bach gekannt und geübt hat, auch die letzte dreistimmige in H-Moll. An diese klingt die Begleitung des Duetts Roccas und Leonorens aus dem „Fidelio“ an, was ich schon längst erwähnt habe. Aus derselben Invention dürfte nun die bekannte Stelle mit der Kreuzung der Hände auf die gefürchtete Gruppe im Adagio der Rezitativsonate als technische Reminiszenz nachgewirkt haben. Oder allgemeiner gesagt: der Klaviersatz mit gekreuzten Stimmen hatte schon zur Zeit des alten Bach eine bemerkenswerte Blüte erlebt, die bis in Mozarts Kunst heraufreicht und von Beethoven noch weiter ausgebildet wird. Vielleicht läßt sich noch mancher andere Zusammenhang mit Vorgängern nachweisen, aber, soweit man sieht, geht Beethoven jedesmal kräftig über die Höhen der Vorgänger hinauf, und sein Reichtum an

Harmonien und seine scharfe Umrißgebung sind auch dort neu, wo er an alte Meister anklingt. Überdies dürfte es ohnedies vergeblich sein, bei den Vorgängern etwas finden zu wollen, wie das überraschende Einsetzen von C-Dur im 7. Takt des ersten Satzes. Dann wieder zu Beginn der Durchführung die eigentümliche Arpeggienfolge und die übrigen Motive der einzelnen Gruppen. Eine ungewöhnliche Leidenschaft kocht in dem ganzen Satz. Nach der bewegten Durchführung, die sich wie eine Engführung steigert, zum Fortissimo anwächst und dann in ruhige Harmonien (mit Anwendung der neapolitanischen Sext) ausläuft, treibt die überquellende Erfindung zu einem Rezitativ, das unmittelbar zum Wiedereintritt des Hauptsatzes oder „Kopfmotivs“ führt. Die Benennung des Anfangs dieser Sonate ist eigentlich ziemlich gleichgültig, ob: Einleitung (allerdings sicher keine Einleitung im Sinne derer zu den älteren Symphonien), ob Hauptsatz oder Kopfmotiv. Immer bleibt der erste Satz bis zum 21. Takt kapriccioartig. Macht es jemandem Freude, den Hauptsatz erst beim 21. Takt beginnen zu lassen, so mag er sich daran weiter freuen. Ich störe ihn nicht. Aber dieser in den Intervallen des Dreiklangs aufsteigende Hauptsatz ist jedenfalls schon im ersten Takt der Sonate vorgebildet, so daß es doch nur Geschmacksache ist, ob man sein H. S. über den ersten oder den 21. Takt hinsetzen will. Nach der Durchführung wird nun der Anfangsgedanke nicht wörtlich wiederholt, sondern frei gestaltet, aber ganz im motivischen Sinn. Denn auch die Akkordschläge, die in die Wiederholung eingeschaltet sind, und die bei Riemann in „Analyse von Beethovens Klaviersonaten“ II, S. 383, als „ganz neues Material“ angesehen werden, sind aus dem ersten Seitensatz (Takt 38 und 39) der Sonate genommen. Sie sind nur insofern neu, als sie die glatte Wiederholung des Hauptsatzes unterbrechen. Die Seitensatzgruppe mit dem chromatischen Ansteigen wird gleichfalls nicht Note für Note wiederholt, beziehungsweise transponiert, doch hat bei der Einschränkung nach oben sicher der geringe Umfang der älteren Klaviere mit bestimmend eingewirkt, ebenso wie im letzten Takt des ersten Teiles im Baß. Trotzdem bleibt die ganze Formung durchsichtig genug, und der Sturm des zweiten Teils läuft in eine Coda aus, in der sich die großen Wellen allmählich besänftigen und in der Ruhe einer spiegelblanken Wasserfläche endigen. So ist der zweite Satz, das Adagio, vorbereitet.

Der zweite Satz folgt in klarer Terzenverwandtschaft, in der elegischen Breite eines milden Adagios aus B-Dur auf das dramatisch bewegte D-Moll des ersten. Diese dramatische Bewegtheit ist schon bei Oulibitschef zutreffend hervorgehoben (Bischoffsche Übersetzung S. 137 ff.), desgleichen bei W. v. Lenz in „Beethoven et ses trois styles“.

Seiner Form nach steht dieser langsame Satz zwischen der Liedform mit variierter Wiederholung und zwischen Sonatenform mit transponiertem Seitensatz. Der Wiedereintritt des Hauptgedankens wird in geradewegs spannender Weise vorbereitet.

Eine Angelegenheit, die ich an anderer Stelle schon besprochen habe, ist für die kunstgeschichtliche Beurteilung der Rezitativsonate so bedeutungsvoll, daß ich sie im vorliegenden Zusammenhang nicht übergehen darf. Der Abschluß des zweiten Satzes mit dem Heruntersteigen von der Terz zur Prime mit Einschaltung der Sekunde als betonter Wechsellnote ist eine ganz eigenartige Neuerung Beethovens und noch dazu ein Weiser in die Zukunft. Denn diese Schlußbildung (gleich der ähnlichen im langsamen Satz des G-Dur-Klavierkonzertes und einer solchen im Lied „Adelaide“ von 1796) war von größtem Einfluß auf Robert Schumann.

Das Zeitmaß ist bei Czerny merklich langsamer angegeben als in den meisten neueren Ausgaben, doch sagt der erwähnte Gewährsmann, es dürfe „nicht schleppend“ gehen, und das Tempo sei (durchschnittlich) „genau festzuhalten“. Ein Accelerando und dann Rallentando, die in den alten Ausgaben nicht vorgezeichnet sind, will er im Takt 55 und 58 anbringen. Ferner gibt er den Wink: „Die Passagen in der linken Hand (vom 51. Takte an) leicht und sanft, damit das Thema legato hervortrete“. Von einem Vermeiden des Kreuzens der Hände findet sich bei Czerny noch keine Spur. Auch Marx sah sich nicht veranlaßt, über die gefürchteten Stellen zu schreiben. Neuere Klavierspieler suchen die Schwierigkeit zu umgehen, wie man das aus den Erörterungen Reineckes und Riemanns entnimmt. Solche Erleichterungen haben immer etwas Willkürliches an sich, und ich stimme in solchen Fällen jedesmal für die geschichtlich getreue Auffassung. Man muß sich eben Mühe geben, diese Stellen so zu spielen, wie sie dastehen. Daß ein freier Vortrag nur nach voller Bewältigung des Technischen möglich wird, ist hier wie überall selbstverständlich. Der Vortrag dieses Adagio ist ohne Zweifel schwierig. Czerny sagt: „Man muß mit vielen Beethovenischen Werken schon sehr vertraut sein, um dieses tief gedachte melodievollte Tonstück gut vorzutragen. Das Pedal muß dabei gehörigen Orts zur Haltung der Harmonien beitragen.“

Wie soll nun der dritte Satz, das Allegretto, gespielt werden? Sogleich der Anfang bietet eine kleine rhythmische Schwierigkeit, die nicht von allen glatt bewältigt wird. Man hört den Aufstreich gar oft so vortragen, als ob er eine Triole wäre. Dagegen ist er nach den Stärkestufen des  $\frac{6}{8}$ -Taktes zu spielen: I, 1, II, 2, III, 3, also mit den Stärken 2III3, so daß nicht die erste Note zu betonen ist, sondern die vorletzte.

Manche finden das Richtige erst, wenn sie öfter die erste Note (Stärke 2) ganz ausgelassen haben und nun spielen und betonen III3/1. Beethoven hat denselben Rhythmus bei ganz verwandter Tonfigur später wieder einmal benutzt, als er das kleine Klavierstück „Für Elise“ komponierte. Und viel früher ließ Beethoven die G-Dur-Sonate Op. 14 Nr. 2 mit ähnlichem Rhythmus beginnen. Woher Beethoven diesen Rhythmus bei der D-Moll-Sonate genommen hat, ist uns durch Czerny überliefert, der (wieder im 4. Teil seiner großen „Pianoforteschool“) folgendes mitteilt: Beethoven improvisierte das Thema, „als er einen Reiter an seinem Fenster vorbeigaloppieren sah“. Der Rhythmus des Pferdegallopps ist denn auch wirklich der des Kopfmotivs. Damit ist uns die Auffassungsweise und das Tempo gegeben, ein bewegtes Allegretto. An eine Allegro jagd darf nicht gedacht werden. Schon Marx warnte vor unpassendem Eilen, desgleichen Schindler im 2. Teil seiner „Beethovenbiographie“, der „Unparteiische“, der 1863 über Beethovens Klaviersonaten geschrieben hat (für Bote & Bocks Verlag in Berlin), und Reinecke in seinem bekannten Buch, auch Riemann schloß sich jener Warnung an.

Die Form des letzten Allegretto läßt sich als die eines Sonatensatzes mit ungewöhnlich ausgedehnter Coda ansprechen. Der rondoartige Charakter ist dabei nicht zu übersehen, doch müßte man die Transponierung der Seitensätze als transponierte Couplets hinnehmen, wollte man durchaus ein Rondo aus dem Satz machen.

Zum Vortrag des Allegretto teilt Czerny mit: Die rechte Hand stets leicht abgerissen, die linke möglichst legato! Damit meint er sicher, daß die Achtel auf den besten Taktteilen von der rechten Hand nicht über Gebühr festgehalten werden sollen. „Die sechs in beide Hände verteilten Sechzehntel müssen mit möglichster Gleichheit einander nachfolgen, um gewissermaßen den Galopp eines Pferdes auszudrücken.“ Demnach ist, was eigentlich bei Beethoven selbstverständlich ist, jedes tempo rubato zu vermeiden und dafür rhythmisch gesund, rund und ruhig weiterzuspielen.

Man wird gut tun, sich in der Phrasierung und Dynamik zunächst streng an die Vorzeichnungen der Urausgabe (Leipzig, Breitkopf & Härtel) zu halten, die auf die ältesten Drucke zurückgeht, namentlich auf die Simrock'sche Ausgabe. Wie an vielen Orten zu lesen (namentlich bei Wegeler-Ries, Nottelbohm, W. Nagel und Thayer-Riemann), war die allererste Ausgabe, die bei Nägeli in Zürich erschien, so fehlerhaft, daß Beethoven sogleich nach dem Erscheinen eine zweite bessere durch Simrock in Bonn besorgen ließ. Die nächste bei Cappi in Wien gestochene ist brauchbar, hat aber in einem Rezitativ einen störenden

Stichfehler, und zwar c statt des im 13. Takt, von der Wiederholung des Largo gerechnet, letzte Note des Taktes. Die besten Ausgaben (u. a. die von Moscheles, Köhler, Liszt, Lebert, Gust. Damm, Winkler-Litloff, auch die alte Mainzische Zulehnersche und die Wiener Haslingersche) haben dort überall des. Sei es durch Mißverständnis oder aus Schrulle nahm Riemann in seine Phrasierungsausgabe das Cappische unrichtige c herüber. Der Mangel eines Autographs erschwert einigermaßen die Textkritik, doch läßt sich sagen, daß die deutschen Ausgaben der namhaften Musikverleger gewöhnlich den richtigen Wortlaut bringen. — Die Vorschrift, das Pedal während des ganzen ersten Rezitativs (im 2. Teil des 1. Satzes) auszuhalten, ist richtig und entspricht der Absicht Beethovens. Czerny bemerkt dazu: „Beim wiederkehrenden Thema (Largo) wird das Pedal während dem Rezitativ fortgehalten, das wie aus weiter Ferne klagend ertönen muß.“ Es bleibe dahingestellt, ob diese Vorschrift auch für unsere tonstarken Konzertflügel paßt. Bei einem Vortrag der Sonate auf alten Instrumenten wird man jedenfalls durch Pedal die erwünschte Wirkung anstreben. D'Albert schreibt im erwähnten Rezitativ das Pedal nur bis zu Ende des dritten Taktes vor. Breithaupt spricht gegen das volle Aushalten des Pedals bis ans Ende des Rezitativs, und zwar in der Studie „Von den Pedalen“ (die im 6. Jahrgang Heft 2 der Zeitschrift „Die Musik“ veröffentlicht ist). Eine verfeinerte Anwendung des Pedals für die zwei ersten Takte des ersten Satzes wird geboten in Breithaupts Werk „Die natürliche Klavier-technik“, 1. Bd., S. 417. Wir werden also in diesem Falle nicht blind und taub dem Beethovenschüler folgen. Eine andere Anleitung Czernys hat wohl bedingungslos Geltung. Es ist folgende: „Das Arpeggio des ersten Akkords langsam, und von dessen höchster Note wird erst der  $\frac{4}{4}$ -Takt gezählt . . . Die Arpeggios im 2. Teil langsam, wie oben . . .“ Dies entspricht also der besten Überlieferung und überdies der Natur des vorgeschriebenen Tempos „Largo“. Es wäre auch selbstverständlich, wenn nicht eine gezwungene andere Ansicht ausgeklügelt worden wäre. Auch Marx rät zur langsamen Ausführung, was bei Riemann („Analysen“ II, S. 378) mißverstanden in Notenwerte gefaßt wird, die von Marx sicher nicht gemeint sind. Marx schließt sich einfach der guten Überlieferung an, die auch darin zum Ausdruck kommt, daß er die Arpeggien gegen Ende etwas beschleunigt. Daß die späteren reicheren Arpeggios, je mehr Noten sie bieten, um so geschwinder zu spielen sind, wäre ja auch von vornherein einleuchtend, wenn nicht wieder gekünsteltes Rhythmisieren das Natürliche auf den Kopf gestellt hätte.

Zur Entstehungsgeschichte der Sonate noch folgendes: Nach zwingen-



den Schlüssen, die Nottebohm beigebracht hat, ist die Rezitativsonate frühestens 1801, vermutlich 1802 (sicher aber vor 1803) entstanden (vgl. Nottebohm, „Ein Skizzenbuch von Beethoven“ passim). Nur zum ersten Satz sind Entwürfe vorhanden, und zwar solche, die den ganzen Plan des Satzes schon klar machen. Für die zwei anderen Sätze fehlt ähnliches.

Die D-Moll-Sonate ist ohne Widmung geblieben, sie scheint auch nicht bestellt worden zu sein, auch wenn die Anregung durch eine bestellungsbegierige Dame, eine Gräfin v. Kielmansegge, wahrscheinlich ist. (Dazu W. Nagel in Bd. XII der „Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft“ Heft 4, S. 586f.) Ein Brief Beethovens an den Verleger Hofmeister vom 8. April 1802 könnte allenfalls mit einer nachträglichen Widmung an eine ungenannte Dame zusammenhängen. Doch ist jedenfalls festzuhalten, daß im April 1802 die Sonate schon bei Nägeli in Zürich ohne Widmung gedruckt war, und daß es sich in jenem Brief möglicherweise um eine Sonate handelt, die niemals ausgeführt worden ist. (Dazu auch W. Nagel, „Beethoven und seine Klaviersonaten“ II, S. 1 ff., und Th.-R. II, S. 354 ff., und aus den Quellschriften zu den drei Sonaten Op. 31 auch Wegeler und Ries, „Notizen“ S. 87.) Anfangs sollten die Sonaten der Gräfin Browne gewidmet werden, doch blieben sie ohne Widmung. W. v. Lenz, der ohne Zweifel in Rußland mit der gräflichen Familie Browne bekannt geworden, scheint eine, sicher spät erst erschienene, Ausgabe oder ein Exemplar mit handschriftlicher Widmung von Op. 31 vor sich gehabt zu haben, auf denen die Gräfin Browne als Persönlichkeit der Widmung vorkommt („Beethoven et ses trois styles“, 1852, S. 145), doch spricht er dies nicht ausdrücklich aus, und in seinem kritischen Katalog läßt er diese Angelegenheit ohne Erörterung. Sollte die beabsichtigte Widmung unterdrückt worden sein, etwa im Zusammenhang mit der oft erzählten Geschichte: „Für solche Schweine spiele ich nicht“, die sich bei Browne zugetragen hat? Sicher aber ist es, daß in den ältesten Ausgaben von Op. 31 nirgends eine Widmung zu entdecken ist. Die drei Sonaten Op. 31 haben aber auch ohne eine solche rasch ihren Weg gemacht um die ganze Erde. Daß die Rezitativsonate zu den meistbekannten Werken des Meisters zählt, geht unter anderem auch aus einer Benutzung des Adagioanfangs hervor, wie er auf den Jägerschen Schriftproben für Augenärzte vorkommt. Nachwirkungen in der Musik der Jüngeren sind zu bemerken. So kommt z. B. bei C. M. v. Weber im „Konzertstück“ für Klavier und Orchester Op. 79 das stufenförmig absteigende Achtelmotiv aus Beethovens erstem Allegro der Rezitativsonate wieder vor, und zwar im „Allegro appassionato“ Takt 4 und 5 und 35 rückläufig bis 32 vor

dem Schluß. Von Robert Schumanns Beeinflussung durch Beethovens Schlußbildung im Adagio der Rezitativsonate war schon die Rede, als auf die Eigenartigkeit der Abschlüsse einiger Beethovenscher Kompositionen hingewiesen wurde. Felix Mendelssohn scheint in seinem Lied ohne Worte Op. 19 Nr. 2 (A-Moll) durch die Schlußgruppe des Allegro aus der Rezitativsonate beeinflusst zu sein, und zwar ebenfalls in der Schlußgruppe. Dasselbe Lied ohne Worte klingt ja auch im Hauptgedanken ein wenig an Beethoven an, dessen Op. 2 Nr. 2, Trioteil in A-Moll, deutlich durchschimmert. Ob wohl Fr. Liszt in der langsamen Einleitung seiner 8. Rhapsodie durch den Anfang der Rezitativsonate beeinflusst ist? Ein späterer Tonkünstler, C. Saint-Saëns, bringt einen ganz zweifellosen Anklang an die gebrochenen Sextakorde zu Beginn der Rezitativsonate in seinem Klaviertrio aus F-Dur (Op. 18) mitten im Andante.

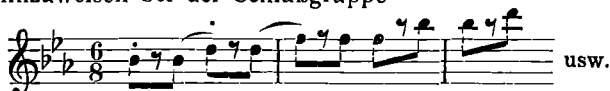
Der Nothelfer Czerny, der uns schon mehrmals in schwierigen Fragen weitergeholfen hat, rechnet die D-Moll-Sonate zu denen, „welche zum Vortrag in größeren Zirkeln besonders geeignet sind“. Sie ist denn auch unzählige Male öffentlich gespielt worden. Die großen Pianisten aus der nach-Beethovenschen Zeit hatten sie alle auf ihrem Spielplan, auch Ant. Rubinstein, der zwar die unmittelbar vorhergehende Sonate (aus G-Dur, Op. 31, Nr. 1) ungerechterweise verunglimpft — er nennt sie Beethovens schwächste Sonate —, der aber die Rezitativsonate sehr hoch stellt. (Vgl. Rubinstein, „Die Meister des Klaviers“.)

(Zu Czernys Mitteilungen über die Tempi der Sonate, die langsamer sind, als die in den neuen Ausgaben, zu beachten Nottebohm, „Beethoveniana“ I, S. 136.)

Zum Schluß noch die Bemerkung, daß der Name Rezitativsonate sich zwanglos in nach-Beethovenschen Zeiten herausgebildet hat. Er wurde in meinen Erörterungen gewählt, weil er den meisten Lesern rascher verständlich sein dürfte als der Hinweis auf „Op. 31 Nr. 2“, der doch immer ein wenig nach „Registratur“ schmeckt. Die „Rezitativsonate“ aber ist ein hehrer Begriff, der keiner Ziffern bedarf.

Op. 31 Nr. 3 ist jedenfalls technisch etwas leichter zu bewältigen als die Rezitativsonate und deshalb in die Hausmusik aufgenommen. Die Schwierigkeiten seien aber nicht unterschätzt, und für den Vortrag reichen gewiß die gewöhnlichen Lehrer nicht aus. Der Vortrag erheischt eine genaue Bekanntschaft mit Beethovens Gesamtwerk, mit seinem Wesen überhaupt. Wie bei den meisten Sonaten habe ich auch für diese keine Sonderbesprechung eingereicht. Einige Bemerkungen in bunter Reihe seien gestattet. Der Anfang des ersten Satzes mit dem Septakkord der zweiten Stufe war für jene Zeit 1802 auf 1803 eine

unerhörte Kühnheit und hat manchen alten Zopf an Beethoven irre gemacht. In den Takten 3, 4, 5, 6 ist *ritardando*, *crescendo* mit Abschluß: *sforzando* vorgeschrieben, was echt klassisch ist und bei ähnlichen Fällen ebenso beachtet werden möge, auch wenn es nicht so deutlich, wie hier, vorgeschrieben sein sollte. Mozart ist schon als Vorgänger in solchem *Ritardando* zu nennen (Fantasie und Sonate in C-Moll). Eine Erinnerung an den ersten Satz von Mozarts Es-Dur-Symphonie scheint hereinzuspielen in dem Achtelunisono Takt 28ff. Aus dem Motiv Beethovens, das ganz brüske an die Spitze gestellt wird, will Riemann einen „Mannheimer Seufzer“ heraushören, ohne freilich die Analogie beweisend aufzuzeigen. Denn, was er dann aus Stamitzens zahmen Noten beibringt, ist etwas ganz anderes. Von Mannheimer Einfluß kann gerade in dieser Sonate Op. 31 Nr. 3 nicht gesprochen werden. Was Beethoven bringt, ist etwas Neues, Prickelndes, das z. B. auch einen Robert Schumann gepackt hat. Schumanns Anfang des Allegro im Streichquartett Op. 41 Nr. 3 knüpft an diesen Beethovenschen Anfang an. — Den Vortrag betreffend, erlaube ich mir die Bemerkung, daß im Hauptsatz Takt 18—21 die wichtigsten führenden Gedanken in den Mittelstimmen liegen, desgleichen in allen analogen Stellen, auch im Durchführungsteil im 13.—21. Takt, und daß sie deshalb hervorzuheben sind und als Legatogruppe behandelt werden mögen, bis dort das Gegluckse im Baß mit den Sechzehnteln eintritt. — Das Scherzo kann nur von geübten Stakkatospielern einwandfrei herausgebracht werden. Die Fortissimostelle (das Couplet in F-Dur) erinnert uns wieder an Mozarts Es-Dur-Symphonie, und zwar an die Takte 8—5 (rückläufig) vor dem Schluß des ersten Teiles im ersten Allegro und an die entsprechenden Takte im zweiten Teil. — Das Menuetto ist im Stil des Septetts gehalten, dessen Menuett im selben Rhythmus beginnt. Das Trio mit den Sprüngen hat auf Schumann tiefen Eindruck gemacht und klingt nach im Faschingschwank und im Pianoquartett Op. 47 im letzten Satz (siehe „Beethovenforschung“ Heft 9). Durch eine ausklingende Coda wird in passender Weise auf das lebhaftes Treiben des „Presto con fuoco“ vorbereitet. Daß das Geschwirre begleitender Triolen von mehreren Vorgängern herkommt, ist schon oben bei Op. 2 erörtert worden. Auf Clementis Vorgängerschaft ist hinzuweisen bei der Schlußgruppe



des ersten Teiles und besonders bei der durchführenden Verwendung im zweiten Teil. Clementis Sonate Op. 24 Nr. 3, erster Satz, Durch-

führung, und Op. 39 Nr. 1 wieder in der Durchführung. Gegen den Schluß zu ist die Brechung des verminderten Septakkords jedenfalls sehr rasch zu nehmen.

Op. 49, zwei kleinere Sonaten, die man neben und zwischen den Monumentalwerken von Op. 31 und Op. 53 nicht verachten möge. Sie wollen zwar ganz einfach, aber genau im Sinne größerer Arbeiten Beethovens ausgeführt werden. Erinnert doch die Gesangsgruppe in Satz 1 der Sonate Op. 49 Nr. 1 nicht wenig an den Hauptgedanken des Rondo in Beethovens C-Moll-Konzert Op. 37. Op. 49 Nr. 1 hat auch ein munteres Rondo, das einem älteren Haydnschen Satz (Lebert Nr. 3) stilverwandt ist und mit den kontrapunktischen Späßen kurz vor Eintritt der Schlußgruppe zwingend an ähnliche Späße in derselben Tonart in Haydns Finale zur G-Dur-Sonate (Lebert Nr. 10) erinnert. Nr. 1 und Nr. 2 fallen mit ihrer Entstehung jedenfalls bedeutend früher, als sie erschienen sind. Sie mögen schon vor 1802 geschrieben sein, sind aber erst am 19. Jänner 1805 in der „Wiener Zeitung“ angekündigt. Nr. 2 knüpft sogar noch an die Weise eines Neefe an, z. B. mit der Phrase in Takt 24. Dazu Neefe, „XII Sonaten“ (Urausgabe S. 40f.). — Zu beiden Sonaten Nottebohm „Beethoveniana“. Siehe auch bei: Parallelstellen und: Septett.

Mit Op. 53, der sogenannten Waldsteinsonate, sind wir in Zeit und Stil bedeutend weiter vorgerückt, auch wenn das Erscheinen dem der kleinen Sonaten Op. 49 sehr nahe liegt. Die Urschrift befand sich lange Zeit bei J. Kafka in Wien, war 1907 bei Hiersemann in Leipzig, von Hiersemann kam die Handschrift nach Prag in die Familie Waldstein. Die älteste Ausgabe ist die des Wiener Kunst- und Industriekontors und hat den Titel „Grand Sonate pour le Pianoforte Composée et dédiée à Monsieur le Comte de Waldstein, Commandeur de l'ordre Teutonique à Virnsberg et Chambellan de Sa majesté J. & J. R. par Louis van Beethoven Op. 53“. (Siehe bei: Waldstein.) Diese Ausgabe wurde im Mai 1805 von der „Wiener Zeitung“ angekündigt (nach Nottebohm).

Mit der Waldsteinsonate beginnt in der Reihe dieser Kunstwerke ein ganz besonders großzügiges Schaffen, was sogleich im weiträumigen Periodenbau zum Ausdruck kommt. Bei alledem knüpft auch dieses im ganzen höchst neuartige Werk an ältere Vorbilder an. Joh. Chr. Bachs B-Dur-Sonate bringt im letzten Satz den Triller in der Oberstimme mit den rasch aufsteigenden diatonischen Tonleitern im Baß, und Mozarts Vorbilder dieser Art stehen in der A-Moll-Sonate (Andante, 5. Takt vor Schluß des ersten Teils und die Parallelstelle). Aber Beethoven benutzt ähnliches nur neben dem herrlichen Gesang der Melodie, die

noch über dem Triller sich über alles übrige hinwegschwingt. Gerade die Anlehnung läßt den Gedankenreichtum Beethovens besonders hervortreten, der die ganze Sonate fast in jeder Note erfüllt. Die ruhige Führung der Kantilene im Gegensatz zu dem Rauschen des Hauptgedankens hat Tausende von Herzen erquickt und wird wohl noch lange ihre Wirkung tun. Man beachte auch die ungewöhnliche Terztonart E-Dur. Die Gegenbewegung der Sechzehntel unmittelbar vor der Reprise ist sehr beachtenswert und findet ein Gegenstück z. B. in der bekannten Stelle der Violinsonate Op. 30 Nr. 3 in G-Dur (in der sogenannten „Champagnersonate“). Nebenbei bemerkt, sind solche Stellen schon vorbereitet in Haydns Streichquartett Op. 54 Nr. 1.

Ganz unübertrefflich ist die „Introduzione“, das Adagio molto, vor dem Rondo, das sich an ein rheinisches Volkslied anschließt. Ganz merkwürdig: gerade diese Introduzione ist erst nachkomponiert und kam in die Sonate an Stelle eines langen Andante, das dann gesondert herausgegeben wurde. In den „Notizen“ von Wegeler und Ries (S. 101f.) wird dazu mehreres mitgeteilt: „Ein Freund Beethovens äußerte ihm, die Sonate [Op. 53] sei zu lang, worauf dieser von ihm fürchterlich hergenommen wurde. Allein ruhigere Überlegung überzeugte meinen Lehrer [Beethoven als Lehrer des erzählenden Ferd. Ries] bald von der Richtigkeit der Bemerkung. Er gab nun das große Andante in F-Dur  $\frac{3}{8}$ -Takt, allein heraus und komponierte die interessante Introduction zum Rondo, die sich jetzt darin findet, später hinzu.“ Ries erzählt dann noch die Geschichte, die mit jenem Andante (A. favori) zusammenhängt, und die oben im Abschnitt: Krumpholz erwähnt ist. Ries fiel dadurch einige Zeit in Ungnade.

Die Waldsteinsonate gibt dem Aufmerksamen ungezählte Anhaltspunkte für kleine Beobachtungen musikalischer und technischer Art, die hier nicht Raum finden können. Vieles ist in älteren Schriften schon angedeutet. Schon längst hat K. Czerny festgestellt, daß die schwierigen Stellen mit den Oktavengängen im letzten Satz als Glissando gemeint waren (Pianoforteschool IV. Teil, S. 59). — Der Abschluß der Sonate ist nicht eigentlich neu und schon in der großen Haydn'schen C-Dur-Sonate (Lebert 2, Gesamtausgabe Serie XIV Nr. 35 von 1780) und einigen Haydn'schen Symphonien vorgebildet, doch zeigt sich bei Beethoven alles gesteigert, großartiger. (Auf einzelnes gehen unter anderen ein die Arbeiten von Tappert und Alsleben. Diese in den oben genannten Schriften. „Allgemeine Zeitung“, München 1896, Beilage Nr. 301 und 302. Siehe auch Nottebohm-Mies, „Zwei Skizzenbücher von Beethoven“ [Leipzig 1924], überdies Tappert im „Musikalischen Wochenblatt“ 1871, S. 291, Lud. Nohl, „Beethoven, Liszt

und Wagner“ S. 79, über das Skizzenbuch aus der Landsbergschen Sammlung, „Die Musik“ Bd. VI, Heft 2.)

1806 erschien die Sonate Op. 54, die gemüthlicheren Charakters ist als die Waldsteinsonate. Man sollte sie aber nicht unterschätzen, wie es heute so oft geschieht. Der Anfang ist freilich etwas gewöhnlich, altertümlich, und überdies derselbe, wie in Righinis Ariette: *Vieni amore*, die Beethoven gegen 1791 variiert hat, und ähnliches kommt auch schon bei Neefe vor (in „XII Sonaten“, Urausgabe S. 14). Doch findet Beethoven eine neue Auffassung. Die Stelle mit den Oktavenstakkatos hat für M. Clementi als Anregung gedient, eine eigene Übung zu schreiben, die allen Klavierspielern aus dem „Gradus“ bekannt ist. Nach den Oktaven kommen bei Beethoven Sextengänge daran mit Gegenbewegung in der Unterstimme und Quintengeklöpfe im Tenor. Gewiß hat Robert Schumann diese Stellen geübt, die dann deutlichst anklingen in dem Stückchen „Vision“ der Albumblätter von 1838. Beethoven hat ähnliches schon in Op. 2 Nr. 3 im letzten Satz vorbereitet.

In Op. 54 schließt sich sogleich an den ersten Satz (*Tempo di menuetto*) ein Rondo an, das kaum viel lebhafter zu nehmen ist als das erste eigentlich gemüthliche Tempo. Es ist wieder ein sogenanntes *Perpetuum mobile*, wie wir eines schon als Abschluß der As-Dur-Sonate Op. 26 kennen gelernt haben. Auch diesen Satz muß Schumann geübt haben. Spuren von Bach und Händel sind anzumerken.

Die F-Moll-Sonate Op. 57 wetteifert an Berühmtheit mit der Waldsteinsonate, Cis-Moll-Sonate und Rezitativsonate. Ihre stürmische Art hat für Spieler und Hörer etwas geheimnisvoll Bezauberndes. Sogleich der Unisonoanfang in leisestem Anschlag und im Abstand von zwei Oktaven statt der herkömmlichen einen, weiß zu fesseln. Dazu der nicht gewöhnliche Rhythmus von haschender Art. Schon im 10. Takt tritt ein pochendes Achtelmotiv ein, das man in anderem Rhythmus aus der C-Moll-Symphonie und anderen Werken Beethovens kennt, und zwar



Es drückt beim Meister überall ein Ungestüm aus, das zu allerlei Deutungen Anlaß gegeben hat. Fast alles ist neu und muß in der Zeit des Erscheinens hochgradig überraschend gewirkt haben. Der erste Satz schließt mit einer Art *Stretto*, das aber leise verklingt. — Das höchst eigenartige *Andante con moto* bringt ein Thema, das für die meisten Hörer rührend wirkt mit seinen ruhigen, klaren Harmonien und der treuerherzigen Unterdominante sogleich im zweiten Viertel. Der Perioden-

abschluß im Baß mit den punktierten Sechzehnteln muß als echt beethovenisch gelten und hat dem Meister schon in der II. Variation „über ein Schweizerlied“ vorgeschwebt. Die folgenden Variationen des Andante con moto in der Sonate Op. 57 pflegen bei guten Vorführungen die gespannte Aufmerksamkeit der Zuhörer wachzuhalten. Sie laufen in einen Trugschluß mit vermindertem Septakkord aus (7. Stufe von F-Moll), der in schneidendem Fortissimo auf ein Pianissimo folgt und zum letzten Satz, dem Allegro ma non troppo führt. Das Gewoge dieses Satzes ist ganz einzig und erhält durch die wiederholte Anwendung der neapolitanischen Sext einen eigenen Reiz. Diese Besonderheit der neapolitanischen Sext war ja längst bekannt, aber keineswegs schon so abgenutzt wie später in der Chopinschen Musik. Die Durchführung war für die Romantiker von maßgebender Bedeutung, und das Schlußpresto ist das erste Beispiel eines wuchtigen Akkordhagels, wie er dann bei Robert Schumann so oft vorkommt. Die Takte mit den Sechzehnteln in beiden Händen vor den Schlußakkorden sollen nicht überhastet, sondern eher, wenn auch kaum merklich, zurückgehalten werden, um dem gesteigerten Fortissimo, bei dem um größte Reinlichkeit ersucht wird, nach Möglichkeit Ausdruck zu geben.

Die Leidenschaftlichkeit dieser Musik hat der Sonate Op. 57 den Namen der „Appassionata“ eingetragen, der zwar nicht von Beethoven selbst her stammt, aber zutreffend und brauchbar ist. Bezüglich der Entstehungszeit kann man eine gewisse Unsicherheit der Angaben nicht verschweigen. Nach Ries, „Notizen“ S. 99, scheint es, daß Beethoven den letzten Satz der Sonate bei einem Abendspaziergang unfern Döbling erfand und zu Hause in Döbling selbst am Klavier durchfantasierte. Schon auf dem Spaziergang brummte und heulte er längere Zeit. Ries fragte, was es sei, und erhielt die Antwort: „Da ist mir ein Thema zum letzten Allegro der Sonate eingefallen.“ Erklärend fügt Ries hinzu: (in F-Moll Op. 57). „Als wir ins Zimmer traten, lief er ohne den Hut abzunehmen ans Clavier. Ich setzte mich in eine Ecke, und er hatte mich bald vergessen. Nun tobte er wenigstens eine Stunde lang über das neue, so schön dastehende Finale in dieser Sonate. Endlich stand er auf, war erstaunt, mich noch zu sehen, und sagte: Heute kann ich Ihnen keine Lektion geben, ich muß noch arbeiten.“ Das wird 1804 gewesen sein. Schindler dagegen (I, S. 138) meint, die Sonate sei 1806 „während eines kurzen Aufenthaltes bei seinem Freunde, dem Grafen Brunsvik, in einem Zuge niedergeschrieben“. Da Schindler 1806 noch nicht zu Beethovens Gefolge gehört hat, verdient der Zeuge Ries mehr Vertrauen, und wir müssen annehmen, daß Schindler den Freund Brunsvik hier mit dem Fürsten Lichnowski verwechselt hat.

Denn die Reinschrift der ganzen Sonate erfolgte bei Lichnowski in Grätz bei Troppau (siehe bei: Grätz, Lichnowski, Bigot) 1806. Im Februar 1807 erschien die Sonate dann freilich mit der Widmung an den Grafen Franz Brunsvik (im Kunst- und Industriekontor). Die Handschrift gelangte in den Besitz des Pariser Konservatoriums. Die Ausgaben dieser Sonate Op. 57 sind schwer zu überblicken; in den großen Ausgaben fehlt sie nirgends. Das Andante ist mehrmals als Gesangsmusik behandelt und mit Texten versehen worden, z. B. in einer „Sammlung beliebter Männerchöre“, zum Text „Heil'ge Nacht, o gieße du Himmelsfrieden in das Herz“. — In bezug auf bildende Kunst ist mir eine Jugendzeichnung zu dieser Sonate von Gabriel Max bekannt geworden.

Die sogenannte „Theresiensonate“ Op. 78 ist nach einem Vermerk des Erzherzogs Rudolf und nach der Datierung des Autographs im Oktober 1809 geschrieben. Sie erschien im Dezember 1810 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig. Man hat besondere Liebesleidenschaft aus ihr herauslesen wollen, was ja Ansichtssache ist. Jedenfalls ist sie eine der innigsten Schöpfungen des Meisters, ein überaus zartes Gebilde. Sie ist schon mehrmals nahezu monographisch behandelt worden. Hugo Riemann nahm sie zum Gegenstand für eine lange Studie im Fritzschen „Musikalischen Wochenblatt“ von 1888, die dann erweitert und umgearbeitet in Riemanns „Analysen der Beethovenschen Klavier-sonaten“ wieder benutzt ist (S. 141 ff.). Über diese Sonate schrieb auch P. Goas 1906 in der „Neuen Musikzeitung“. Vor einigen Jahren gelangte die Handschrift, die ehemals bei Frau Hedwig von Holst in Leipzig gewesen, ins Heyersche Musikhistorische Museum (Kinskys Katalog Bd. IV, Nr. 219. S. 174 ff.). Dort ein Faksimile des Anfangs mit der Jahreszahl 1809. Dazu auch das Faksimile in dem Blatt „Der Sammler, Unterhaltungs- und Literaturbeilage der München-Augsburger Abendzeitung“ vom 16. Dezember 1920. Der Name Theresien-sonate stammt von H. Riemann, der es nicht entscheidet, ob Therese Malfatti oder Therese Brunsvik gemeint ist. Die Widmung an die Komtesse Therese Brunsvik ist nicht zu bezweifeln.

Der erste Satz weist einen Schreibfehler Beethovens auf, der schon in der Urtextausgabe von Carl Krebs angemerkt, in der Handschrift und in alten Ausgaben vorkommt, also kein Stichfehler ist. Im Takt 17 und 18 steht nämlich gis-gis statt a bzw. statt des erniedrigten ais, was ja im Klavierklang keinen Unterschied macht, aber die Theoretiker beirrt. Riemann („Analysen“ III, S. 146) bespricht denselben Schreibfehler.

Op. 78 gehört zu den kleinen Sonaten Beethovens und hat nur zwei



Sätze. Der Anfang des zweiten Satzes zeigt sogleich den ausgewachsenen Beethoven. Er beginnt mit dem übermäßigen Sextakkord, der aus dem alten phrygischen Schluß bekannt ist, kehrt aber sofort zum Sekundakkord der Dominante zurück. Erinnerung sei daran, daß dieses Motiv schon im ersten Satz Takt 28 auf 29 vorgebildet ist, wenn auch in langsamerer Bewegung. Zu beachten ist jedenfalls der deutliche Anklang an Joh. Seb. Bachs 1. Fis-Dur-Fuge aus dem „Wohltemperierten Klavier“ sogleich in der nächsten Gruppe mit den Achteln in der Oberstimme und gegen Ende. Der Tonfall in Takt 2, 3, 4 erinnert mich gewöhnlich an Grabesmusik, und ich kann diesen Eindruck schwer loswerden, mag nun die Stimmung des Tonkünstlers auch vielleicht nicht so friedhofsmäßig gewesen sein. — Für das große Publikum des Konzertsaales ist die Sonate Op. 78 nicht sehr geeignet. Hat sie doch in keinem der Sätze einen glänzenden Schluß. (Zum Anfang des zweiten Satzes vgl. auch Hans Gál in „Studien zur Musikwissenschaft“ 1916, Heft IV, S. 100.

Für die Klaviersonate Op. 79 wurden offenbar ältere Gedanken hervorgesucht. Sogar die ganze Mache steht weit unter den früheren Sonaten. Eine Art Wiederholung aus dem Minnelied im Ritterballett ist schon durch Reinecke S. 76 aufgezeigt worden. Die Sonate Op. 79 ist in technischer Beziehung keineswegs schwierig, doch muß man zu allerlei Spitzfindigkeiten greifen, wenn man im Spiel die Rhythmik nicht verfehlen soll in den Stellen mit den Kuckucksrufen. Dieser Rufe wegen hat diese Sonate auch den Spitznamen Kuckucksonate erhalten. Den großen Beethoven sucht man hier vergebens. In einer „Ehrenrettung“ dieser Sonate bringt W. Pastor in „Tägliche Rundschau“ (Berlin, 11. Dezember 1920) die Benennung „Kirchensonate“.

Auch die nächste Sonate Op. 81a, die allerdings gehaltvoller ist als Op. 79, kann sich mit den Prachtstücken der Waldsteinsonate und Appassionata nicht messen. Der sehr gewöhnliche Anfang des Adagio „Das Lebewohl“ mit dem Trugschluß C-Moll statt Es-Dur kommt schon als Anfang des Haydn'schen Adagio sostenuto im Streichquartett Haydn aus G-Dur Op. 76 vor. Den Hinweis Riemanns auf Benda („Analysen“ S. 188) halte ich für verfehlt. Hieran schließt sich dann eine andere Rhythmisierung an. Immerhin bietet sonst jeder Satz manche fesselnde Eigenheit. Das Zusammenklingen der Dominante und Tonika ist hier wie in der Eroica versucht und befremdet hier wie dort. Die Beklommenheit der Stimmung während der „Abwesenheit“ ist eigenartig zum Ausdruck gebracht, wie denn auch die Freude des Wiedersehens „Vivazissimamente“ bewegt vortrefflich gekennzeichnet wird. Dieser letzte Satz ist konzertant gehalten und hat einen

„dankbaren“ Abschluß, berechnet für die bedeutende Technik des Erzherzogs, welchem diese Sonate gewidmet ist. Auf der ersten Seite der Handschrift des ersten Satzes (diese befindet sich im Archiv der „Gesellschaft der Musikfreunde“ zu Wien) steht das Datum „Wien, am 4. Mai 1809“ und „Das Lebewohl bei der Abreise S. kaiserlichen Hoheit des verehrten Erzherzogs Rudolf“ (nach dem Original). Auf dem dritten Satz stand nach Angabe des „Them. Katalogs“ von Nottebohm: „Die Ankunft S. kaiserlichen Hoheit des verehrten Erzherzogs Rudolph, den 30. Januar 1810“. Mißverständlicherweise erschien die Sonate in Leipzig bei Breitkopf & Härtel mit französischem Titel, worüber sich Beethoven mit dem Verlag auseinandersetzte. Diese Sonate bot Anlaß zu ästhetischen Erörterungen verschiedener Art, die aber an dieser Stelle unberücksichtigt bleiben. (Faksimile der ersten Seite des „Lebewohl“ im Zusatzband der Geschichte der „Gesellschaft der Musikfreunde“ von Perger, Hirschfeld und Mandyczewski.)

Mit Op. 90, der E-Moll-Sonate, stehen wir wieder auf dem klassischen Boden der reinen Musik ohne Programm, aber der hochvollendeten Form und Erfindung. Op. 90 steht an der Grenze des sogenannten letzten Stiles und lohnt ein vertieftes Studium reichlich. Sie ist dem Grafen Moritz Lichnowski gewidmet und erschien 1815 bei S. A. Steiner & Co. Der erste Satz von kräftiger Art, „Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck“, ist von Riemann meist in zutreffender Weise zerlegt. Im Seitensatz (H-Moll) wendet Beethoven eine weitgriffige Begleitung an, wie er sie früher gewöhnlich vermied. Die Romantiker haben die Neuerung bald ausgenützt. In der Durchführung wird einmal die Melodie der zweiten Themagruppe in die Mittelstimme verlegt, als Nachahmung der vorhergehenden Melodieführung in der Oberstimme, eine Begleitung in Sechzehnteln tritt oben hinzu, doch hat die Linke die Melodie weich und gebunden zu singen und dann die Unterstimme mit den Sforzatos auf dem zweiten Taktteil in Steigerung weiterzuführen bis zum Quartsextakkord und dem herrlich eingeleiteten Fortissimo, auf das dann eine eigenartige Abnahme mit Nachahmungen, Engführung, rhythmischen Verschiebungen wieder zum Hauptgedanken zurückführt. Der zweite Satz hat mildere Stimmung und kann als lieblich bezeichnet werden. Es ist ein Rondo mit viermaliger Wiederkehr des Hauptgedankens und verschiedenartigen Couplets von bemerkenswerter Mannigfaltigkeit. Man beachte auch hier wie in der Theresiensonate den Einfluß der Fis-Dur-Fuge des alten Bach („Wohltemp. Klavier“ I. Teil).

Wie es überliefert ist, wußte die Baronin Ertmann dieses Rondo ganz im Geist Beethovens wiederzugeben. Jede Wiederholung des Haupt-

satzes war anders gefärbt, so daß jede Monotonie ausgeschlossen wurde. Nebenbei bemerkt, hat auch der berühmte Physiker Helmholtz diese Sonate gekannt und in seinem Werk „Die Lehre von den Tonempfindungen“ charakterisiert.

Dieser Baronin Ertmann ist dann Op. 101 gewidmet, die große A-Dur-Sonate, die in ihrer Formung schon sehr frei ist und im ersten Satz fantasieartig auftritt. Mit dieser Sonate, deren Handschrift bei Herrn Louis Koch in Frankfurt a. M. bewahrt wird, sind wir ans letzte Jahrzehnt des Beethovenschen Schaffens heran gelangt. Die A-Dur-Sonate erschien 1816. Die letzten Sonaten des Meisters (also Op. 106, 109, 110, 111) sind technischer Schwierigkeiten wegen nicht ebenso in die Hausmusik eingedrungen, wie die meisten früheren Werke, doch haben sie sich bald die Herzen der Romantiker erobert, voran eines Mendelssohn und Schumann. Auf Schumanns Beeinflussung durch Op. 101 hat schon Reinecke hingewiesen. (Siehe auch „Beethovenforschung“ Heft 9: „Beethoven Spuren bei Rob. Schumann.“) Mendelssohn knüpft in den sonnigen Erfindungen unter seinen „Liedern ohne Worte“ mehrmals an den ersten Satz von Op. 101 an. Hat er doch diese Sonate noch von Frau Baronin Ertmann spielen gehört. Schubert kannte selbstverständlich auch die letzten Sonaten, und in bezug auf Op. 101 ist z. B. Nr. 1 aus den „Moments musicaux“ auffallend verwandt mit Takt 9 und 10 des Adagio ma non troppo con affetto der Ertmann-Sonate. Diese Sonate ist die einzige Klaviersonate, die zu Beethovens Lebzeiten öffentlich gespielt worden ist. Dies war am 18. Februar 1816. Die Handschrift befand sich vor einiger Zeit bei Meinert in Dessau und sei jetzt bei Louis Koch in Frankfurt a. M. Erschienen ist sie erst 1817.

Für die letzten Sonaten hat man heute die Erläuterungen von Dr. Heinr. Schenker zur Verfügung, die viele Anregungen bieten, wenn man es versteht, von den vielen kriegesischen Einschaltungen abzu- sehen, die ja in einer zweiten Auflage wegbleiben könnten. Die Abkehr vom älteren ästhetischen Geschmack und die Beachtung des Rein-Musikalischen kann nur als Fortschritt bewillkommnet werden. In Anbetracht solcher weitausgreifenden Studien kann sich das Handbuch auf einige Notizen beschränken, welche die Zeit betreffen, wann diese Sonaten geschrieben und veröffentlicht worden.

Op. 106, die Riesen-sonate für Erzherzog Rudolf. Geschrieben 1818 zum Teil in Mödling. Druckfertig nach Nottebohm im März 1819, in welchem Jahre sie dann auch erschienen ist (im September).

Op. 109, dem Fräulein Maximiliane Brentano gewidmet, um 1820 entstanden. Erschienen bei Schlesinger in Berlin. Autograph war

bei M. Schlesinger in Baden-Baden und gehört jetzt der Familie Wittgenstein.

Op. 110 blieb ohne Widmung. Eine Handschrift, aus Artarias Besitz nach Berlin gelangt, trägt das Datum 25. Dezember 1821. Eine andere bei Louis Koch in Frankfurt a. M.

Op. 111. Vom Verleger mit der Widmung an Erzherzog Rudolf versehen. Ein Autograph ist datiert „am 13. Jänner 1822“. Erschienen im April 1823 bei Schlesinger (Berlin und Paris). Stücke der Handschrift im Beethovenhaus zu Bonn. Ein eigenhändiger Entwurf zum ersten Satz war noch 1892 bei A. Posonyi in Wien. (Vgl. „Erstes Beethovenjahrbuch“ Bd. I, S. 58ff.: Über die Anlehnung an Sacchini.)

Auch den Sonaten für Violine und Klavier, Violoncell und anderen Sonaten und Sonatenansätzen können im Handbuch keine ausführlichen Abschnitte gewidmet werden, und ich muß auf ein schon vorbereitetes Buch „Beethovens Sonaten“ vertrösten, das ich vielleicht noch veröffentlichen kann.

Die Violinsonaten sind folgende: Op. 12, die drei Sonaten für Salieri von 1798 auf 1799. Handschrift von Nr. 1 im British Museum zu London.

Op. 23, die A-Moll-Sonate für den Grafen Moritz v. Fries. 1800 geschaffen. Ankündigung in der „Wiener Zeitung“ vom 28. Oktober 1801.

Op. 24, abermals dem Grafen Fries gewidmet und 1801 erschienen.

Op. 30, drei Sonaten, dem Kaiser Alexander I. von Rußland gewidmet. Handschrift mit der Jahreszahl 1802. Als neue Erscheinung angezeigt in der „Wiener Zeitung“ vom 28. Mai 1803.

Op. 47, die sogenannte Kreutzer-sonate, siehe bei: Kreutzer.

Op. 96, dem Erzherzog Rudolf gewidmet, entstanden gegen 1812, bald danach vom Erzherzog und Rode bei Lobkowitz gespielt (siehe bei: Rode). Die Handschrift kam 1907 von Hiersemann aus Leipzig zum Commendatore Leo S. Olschi nach Florenz. Veröffentlicht 1816 bei Steiner & Co.

Diese Sonaten bilden einen Schatz unvergleichlicher Tonwerke, der erst gegen Ende des vorigen Jahrhunderts gewissermaßen neu entdeckt und den Konzertsälen zugeführt wurde. In neuester Zeit ist eine Analyse der Violinsonaten erschienen von Dr. J. Hermann Wetzel. Zu verzeichnen auch Ernst Stier, „L. v. Beethovens Sonaten für Pianoforte und Violine“, in Seemann Nachfolger, „Musikführer“ Nr. 289, Leipzig 1903.

Ein weiterer in einzelnen Punkten unschätzbarer Kunstbesitz liegt uns vor in den Cellosonaten Beethovens, also in Op. 5 Nr. 1 und 2, 1796 auf 1797 entstanden. Sie sind dem König Friedrich Wilhelm von

Preußen gewidmet und hängen mit der Reise nach Berlin zusammen. Ferner die sangvolle Sonate Op. 69, dem Freund Gleichenstein gewidmet 1809 und uns jedenfalls Geheimnisse aus der Liebesgeschichte mit Therese Malfatti verratend, endlich die zwei Sonaten Op. 102, zwischen 1815 und 1817 entstanden. Sie sind der Gräfin Erdödy gewidmet. Auf einem Autograph ehemals bei Artaria (jetzt in Berlin) steht „Sonate Anfang August 1815“. Dies bezieht sich auf die zweite Sonate. Ein weiteres Autograph befand sich bei Herrn Dr. H. Steger in Wien.

**Sonnleithner, Familie.** Aus dieser gehörten mehrere Mitglieder zu Beethovens persönlichen Bekannten, und zwar in erster Linie Joseph Sonnleithner (geb. zu Wien 1766, gest. ebendort 1835), ferner Ignaz Sonnleithner (er lebte von 1770—1831) und Leopold (dieser lebte von 1797—1873). Zur Familiengeschichte benutze ich den Nachruf für Jos. Sonnleithner von Paul Friedrich Walther in „Österreichische Zeitschrift für Geschichts- und Staatskunde“ von 1836. (Sonderabdruck, sehr selten, wurde mir bekannt gemacht durch Herrn Generalkonsul Baron Maximilian v. Sonnleithner in Wien.) Einige Seiten wurden dem Sonnleithner-Kreise gewidmet in Frimmel, „Beethovenforschung“ Heft IV, aus welcher Veröffentlichung im folgenden einiges wiederholt wird unter allgemeinem Hinweis auf die Schubert-Literatur, in welcher Leopold Sonnleithner sehr oft vorkommt (vgl. Al. Fareanou, „Leopold v. Sonnleithners Erinnerungen an Franz Schubert“ in „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ Mai 1919).

Joseph Sonnleithner war ein Sohn des Rechtsgelehrten und Tonsetzers Dr. Christoph Sonnleithner. Joseph wurde, wie sein Vater, Jurist und eignete sich musikalische Bildung an. Mit Jos. Schreyvogel (Carl August West) wurde er bekannt und bald innig befreundet. Noch als Jüngling errichtete er eine eigene Druckerei, die aber schon nach zweijähriger Tätigkeit 1784 verkauft wurde. Sonnleithner widmete sich dann vorübergehend dem Kreisamtsdienste. Nach dem Tode des Vaters (1786 starb Christoph Sonnleithner) gelang es dem Sohne, in die Dienste Kaiser Josephs II. zu treten. Unter Kaiser Franz erhielt er den Auftrag zu einer wissenschaftlichen Reise nach Deutschland, Dänemark und Schweden, „um die Bildnisse und Biographien von Gelehrten und Künstlern für die Privatbibliothek des Kaisers zu sammeln“ (1799 und 1800). Mit Gerber und Zelter wurde er bei dieser Gelegenheit bekannt. In Kopenhagen lernte er auch seine künftige Frau Johanna Wilhelmine, geb. Mariboe kennen. 1801 fand die Vermählung statt. Am 26. Mai 1801 eröffnete er mit Dr. Jac. Holer, West und Rizy das „Kunst- und Industrie-Comptoir“ in Wien, das sich übrigens

schon am 20. Februar 1805 wieder auflöste. Eine beabsichtigte Geschichte der Musik blieb ungeschrieben.

„Im Februar 1804 (siehe „Historische Skizze der k. k. Hoftheater in Wien, mit besonderer Berücksichtigung des deutschen Schauspiels“ von Lemberg. Wien 1833, S. 29) wurde Sonnleithner nach Kotzebues Abgang zum k. k. Hoftheater-Sekretär ernannt und bei diesem Anlasse von seinem bisherigen Platze als Hofkonzipist aufs ehrenvollste entlassen.“ Sonnleithner besorgte die Leitung beider Hoftheater bis gegen Ende des Jahres 1814. Anfangs leitete er durch kurze Zeit auch das Theater an der Wien.

„In seine Periode fiel das Engagement... der anmutigen Antonie Adamberger und des Tänzers Ludwig Duport.“ —

„Vorzugsweise war es, neben der italienischen, die deutsche Opernmusik, welche unter seiner Leitung so viele ihrer herrlichen Schöpfungen auf die Bühne brachte. Er selbst schrieb zu diesem Behufe mehrere Operntexte, worunter zunächst: Leonore für Beethoven, welchen Text Treitschke in einer späteren Bearbeitung zu dem heute so bekannten Fidelio umgestaltete“; Sonnleithner dichtete selbst auch Lustspiele, Schauspiele und Operettentexte und hatte überdies Glück im Übersetzen fremdsprachiger Theaterstücke. Er war auch der erste Redakteur des Taschenbuches „Aglaja“.

Auch wohltätigen Zwecken widmete Sonnleithner seine Tätigkeit 1811, was Anlaß gegeben haben dürfte, daß er (1816) zum Regierungsrat ernannt wurde. Auch die Gründung der „Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates“ (seit 1812) ist im wesentlichen Sonnleithners Werk. (Bei Walther ein Hinweis auf die kleine Monographie von dem Herausgeber des „Österreichischen Volksfreundes“, Wien 1831: „Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates“. — In neuerer Zeit sind die mehr umfassenden Arbeiten erschienen von C. F. Pohl, „Die Gesellschaft der Musikfreunde“ [1871] und Rich. v. Perger, Dr. Rob. Hirschfeld und Eus. Mandyczewski, „Geschichte der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien“ [1912]. In diesen Werken ist an vielen Stellen auch von Joseph Sonnleithner die Rede. — Siehe bei: Gesellschaft der Musikfreunde.) Die von ihm ausgearbeiteten Statuten wurden im Jahre 1814 durch Kaiser Franz genehmigt. Erzherzog Rudolf übernahm das Protektorat.

„... Verhältnisse, welche durch die Verpachtung der k. k. Hoftheater herbeigeführt wurden, veranlaßten Sonnleithner, seiner bisherigen Anstellung daselbst als Sekretär zu entsagen.“ Nun trat die juristische Tätigkeit Sonnleithners mehr in den Vordergrund als bisher, und am 20. April 1815 „wurde er von der vereinigten Hofkanzlei

zum Hofagenten ernannt“. Joseph Sonnleithner starb, wie schon oben mitgeteilt worden, am 26. Dezember 1835.

Was in dieser Quelle kaum angedeutet ist, sind die Beziehungen Sonnleithners zu Beethoven. Schon im November 1802 begegnet uns Sonnleithner als eine Art juristischen Beraters, wo nicht Hetzers, in dem leidigen Streit Beethovens mit Artaria des Quintetts Op. 29 wegen. Am 23. November jenes Jahres schrieb Beethoven an seine Verleger des Quintetts Breitkopf & Härtel in der Angelegenheit der Ausgabe, die bei Artaria erschienen war. Diese Wiener Ausgabe wurde bekämpft. In diesem Brief, dessen Original ich genau studiert habe (für die gütige Zusendung des Originals besten Dank an die Firma Breitkopf & Härtel, die das Autograph besitzt), schreibt Beethoven: „Sonnleitner (NB. ohne h nach dem t) und ich wollen noch alle übrigen Maszregeln nehmen, die unsz gut dünken, damit ihre gantze Auflage vernichtet werde —“

Die Übersetzung des „Fidelio“-Textes aus dem Französischen wurde um jene Zeit durch Joseph Sonnleithner besorgt, wodurch gewiß ein oftmaliges Zusammentreffen der beiden Männer bedingt war. Mehrere Briefe Beethovens an Sonnleithner sind nach den Urschriften mitgeteilt in „Beethovenforschung“ Heft I.

Daß Beethoven auch Gesellschaften im Hause Sonnleithner besucht hat, erfahren wir durch Gänsbacher und Grillparzer. Nach J. Fröhlich, „Abt Georg Jos. Vogler“, und nach Thayer-Deiters-Riemann, „Beethoven“, wo Gänsbachers Erinnerung benützt ist, war Beethoven in der Soiree anwesend, die 1803 bei Sonnleithner zu Ehren des Abbé Vogler stattfand. Vogler fantasierte über ein Beethovensches Thema und umgekehrt Beethoven über Voglers widerhaariges Thema der C-Dur-Skala. Wenige Jahre später hat Grillparzer bei Sonnleithner in einer Abendgesellschaft Beethoven kennen gelernt (vgl. Grillparzers Werke, Ausgabe von 1872, Bd. VIII). Das war 1805, beziehungsweise um 1805, wie es bei Thayer (Bd. II [1872], S. 282) längst angedeutet und später, 1887, durch mich selbst erörtert worden ist (in dem Blatt „Kastners Wiener musikalische Zeitung“ vom 11. Mai 1887). Wie eingangs gesagt wurde, sind Briefe des Meisters an Jos. Sonnleithner aus den Jahren 1804, 1805 und 1806 im ersten Heft der „Beethovenforschung“ zu finden.

Jos. Sonnleithner war auch Gemäldesammler. Die Tonkünstlerbildnisse aus seinem Besitz sind später an die „Gesellschaft der Musikfreunde“ gelangt. 1821 weiß Franz Heinrich Böckh in „Wiens lebende Schriftsteller, Künstler und Dilettanten im Kunstfache“ (S. 330) über die Sammlung folgendes mitzuteilen: „Sonnleithner (des Herrn Josph),

k. k. Regierungsrathes Gemäldesammlung. Auf dem Graben No. 1133. — Diese Sammlung besteht aus Porträten (Ölgemälden) der vorzüglichsten Tonkünstler, und das Bestreben des Herrn Besitzers geht dahin, sie von Zeit zu Zeit zu vermehren. Solchen, welchen es zu ihrem Zwecke dienlich seyn könnte, nimmt der Herr Besitzer keinen Anstand, seine Sammlung zu zeigen.“ In Anton Ziegler, „Adressen Buch von Tonkünstlern“ (1823, S. 224) wird Böckh einfach ausgeschrieben. — Nebenbei bemerkt, befand sich unter den Tonkünstlerbildnissen auch das Porträt Beethovens von Mähler, das jetzt mit der ganzen übrigen Bildersammlung Sonnleithners im Museum der „Gesellschaft der Musikfreunde“ zu finden ist. In C. v. Wurzbachs „Biographischem Lexikon“ (I, S. 70, Artikel „Arnstein“) wird mitgeteilt, die Porträte berühmter Tonkünstler seien aus Sonnleithners Besitz noch zu Lebzeiten des Sammlers durch die „Gesellschaft der Musikfreunde“ angekauft worden. Genannt werden die Malernamen Kupelwieser und Mähler, beide entstellt.

Beethoven hat sicher auch den Bruder Joseph Sonnleithners Ignaz gekannt, der ebenfalls Jurist und Musiker war. Bei Ignaz Sonnleithner wurde viel Musik getrieben. Dort wurden Franz Schuberts Lieder und Vokalquartette einem weiteren Kreis bekannt gemacht. (Ed. Hanslick, „Geschichte des Concertwesens in Wien“, S. 140, und R. Heuberger, „Franz Schubert“, 2. Aufl., S. 44ff.) Eine Zeitlang war dieser Sonnleithner auch „Repräsentant“ der Gesellschaft der Musikfreunde. Als solcher ist er z. B. im „Hof- und Staatsschematismus“ von 1820 angeführt, während sein älterer Bruder Joseph als „Sekretär und Ausschußmitglied“ verzeichnet steht. 1825 kommt Ignaz Sonnleithner vor, im Zusammenhang mit dem Neffen Beethovens, und zwar in einem Konversationsheft (Thayer, „Beethoven“ V, S. 514). Ignaz Sonnleithner war Professor des Handels- und Wechselrechtes am Polytechnikum in Wien, das der Neffe 1825 nach dem Absolvieren der zwei „Humaniora“, wie es damals hieß, besuchte. Der Neffe schreibt ins Konversationsheft, „daß ihn die Unterrichtsgegenstände sehr interessieren. Die meisten Professoren seien sehr geschickt“. „Das Handels- und Wechselrecht hat Dr. Sonnleithner, der viel Rücksicht auf mich nimmt, weil er Dich sehr gut kennt.“ Nebenbei bemerkt: Der Neffe konnte trotz der Rücksicht am Polytechnikum keine Prüfung ablegen (siehe bei: Neffe).

In einem Brief Beethovens vom 22. Mai 1825 kommt ein „Dr. Sonnleithner“ vor, der vielleicht wieder Joseph Sonnleithner, möglicherweise auch Ignaz Sonnleithner ist. Es handelte sich um eine Rechtsfrage. Der Vorname wird nicht genannt.



Leopold Sonnleithner, ein Sohn Ignazens, hatte ebenfalls Beziehungen zu Beethoven und wird z. B. in einem Briefe des Meisters vom 23. Januar 1824 genannt. Auch Leopold war Musikedilettant, der auch als Schriftsteller tätig war. So schrieb er für die „Rezensionen und Mitteilungen für Theater und Musik“ von 1860 einen beachtenswerten Artikel: „Beethoven und Paër“ (siehe den Abschnitt: Paër), und für dieselbe Zeitschrift von 1861 „Musikalische Skizzen aus Alt-Wien“. Diese Skizzen nehmen insofern auf Beethoven Bezug, als Leopold Sonnleithner darin über das Wiener musikalische Haus Hochenadl schreibt, in das Sonnleithner 1815 eingeführt wurde, und in welchem man Beethovensche Musik pflegte.

Leopold v. Sonnleithner schrieb auch ein gehaltvolles kurzes Eingekendet für die „Allgemeine musikalische Zeitung“ von 1864. Diese Arbeit hat die Überschrift „Ad vocem: Contrabaß-Recitative der 9. Symphonie von Beethoven“. Alles Wesentliche daraus ist bekannt. Es ist eine mündliche Äußerung Beethovens über den letzten Satz der Chorsymphonie. Beethoven hat einmal geäußert, er meine mit dem letzten Satz einen Mißgriff getan zu haben. — Viel zu wenig beherzigt wird die Mitteilung Sonnleithners, daß die Kontrabaß-Rezitative zu Beethovens Zeiten rasch gespielt wurden, „nicht etwa presto, aber auch nicht andante“. Erinnern wir uns doch bei dieser Gelegenheit daran, daß auch in einem anderen Falle das Herabdrücken des Tempos höchst unbeethovensch ist, nämlich beim Vortrag des Titelmotivs der C-Moll-Symphonie.

Noch als Leopold Sonnleithner (ohne: von) ist der genannte Musikliebhaber mit unterschrieben auf der Adresse, die 1824 von vielen Wiener Kunstfreunden an den Meister gerichtet wurde (Thayer-Deiters-Riemann, „Beethoven“ V, S. 69).

Als tüchtiger Chordirigent wird L. Sonnleithner in einem Konversationsheft von 1824 genannt (ebendort V, S. 71).

**Sontag**, Henriette Gertrude Walpurgis (geb. Koblenz 3. Januar 1806, gest. 1854 auf einer Reise in Amerika). Die berühmte Sängerin. Aus einer Schauspielerfamilie stammend, wurde sie schon als Kind mit der Bühne vertraut. Schon als solches hatte sie Erfolg in Darmstadt und am Stadttheater zu Würzburg. Ausgebildet wurde sie in Prag am Konservatorium. 1822 kam sie nach Wien an die Oper. Ihre Bekanntschaft mit Beethoven datiert aus dem September 1822. Der Meister, damals nicht mehr jung, wurde von der Sontag und der Unger besucht und teilt darüber seinem Bruder am 8. September jenes Jahres mit: „Zwei Sängerinnen besuchten uns heute, und da sie mir durchaus die Hände küssen wollten und recht hübsch waren, so trug ich ihnen

lieber an, meinen Mund zu küssen. Dies ist beiläufig das kürzeste, was wir dir sagen können.“ Diese zwei „Sängerinnen“ waren ja doch die obengenannten. Diese Einleitung war freundlich genug und führte zu einem oftmaligen Verkehr Beethovens mit den beiden „Schönen“, soweit es eben die anhaltende ernste Beschäftigung mit der IX. Symphonie erlaubte. Schon Ludwig Nohl (in „Beethoven, Liszt und Wagner“ 1874) theilte aus den Gesprächsheften vieles mit, das jenen Verkehr betrifft. Dieser wurde besonders lebhaft, als Beethoven 1824 eine Akademie vorbereitete. Es war die vom Mai 1824, bei welcher die Unger und Sontag als Solistinnen in den Stücken der Missa solemnis und im Schlußchor der Neunten mitzuwirken hatten. Vorher lud sie Beethoven zu Tisch. Von den Gesprächen ist ein Teil erhalten und mehrfach abgedruckt (bei Kalischer, „Frauenkreis“ II, S. 218ff., bei Kerst in den „Erinnerungen“ II). Offenbar war der Wein, den ihnen der Meister vorsetzte, zu stark und ihnen gänzlich ungewohnt. Die Sontag büßte den Tag mit einer qualvollen Nacht infolge einer schweren Verdauungsstörung. Bei der Akademie sang sie aber entzückend, und sie trug nicht wenig zu dem glänzenden Erfolg bei, den die Akademie erzielte. Die erste Aufführung war am 7. Mai im Kärntnertortheater. Als der taube Meister, der zum Schein dirigierte, den stürmischen Beifall nicht hörte, hatte die Sontag den glücklichen Einfall, Beethoven nach dem Zuhörerraum umzudrehen. Dies entfesselte nun einen unbeschreiblichen Jubel, was ja im Handbuch schon mehrmals erwähnt wurde.

Unmittelbar nach der ersten Aufführung schrieb Beethoven folgendes Briefchen an die Sontag, das sie sorgsam aufbewahrte, auch noch, als sie später Gräfin Rossi geworden war. Vor ungefähr zehn Jahren kam dieses kleine Schreiben wieder zum Vorschein, als die Autographensammlung der Sontag-Rossi in Wien durch Fr. Malota versteigert wurde. Ich konnte in den „Hamburger Nachrichten“ vom 24. Jänner 1918 das Briefchen nach der Urschrift mitteilen. Es fehlt noch in den Briefsammlungen.

„Am 12ten Maj“

„Meine schöne  
werthe Sontag!

„Es war immer mein Vorsatz sie derweil einmal zu besuchen u. ihnen zu danken für ihre schöne Mitwirkung bei meiner A(kademie) doch hoffe ich [in] einigen Tagen [kommen] zu [können und sie] einmal mit Unger in den Prater oder Augarten zu mittage zu führen da jetzt die schönste Zeit dazu, dem Vernehmen nach dürfte die Akademie

[in ungefähr einer] woche [wiederholt] werden [ . . . ] sie werden [ . . . ] Unterstützen, wofür ich ihnen all Zeit dankbar verbleiben werde[.] leben sie recht wohl bis ich das Vergnügen habe sie zu sehen.

ihr  
wahrer  
Freund u.  
Verehrer

Beethoven.“

Leider ist eine Ecke des Briefchens mit einem Teil der Schrift herausgerissen, so daß eine lückenlose Lesung nicht möglich ist. Meine Ergänzungen stehen in eckigen Klammern. Der Sinn und Zusammenhang sind klar. Das Briefchen ist nach der ersten Abhaltung der Akademie am 7. Mai und vor der Wiederholung am 23. Mai 1824 geschrieben.

(Zur Sontag vgl. die Musiklexika, darunter besonders Schillings Enzyklopädie und Mendel-Reißmanns Lexikon. Die ungezählten Berichte über ihre Leistungen sind noch nicht methodisch gesammelt. Manches zu finden bei Reilstab, „Aus meinem Leben“. Die „Dresdener Nachrichten“ vom September 1900 teilen mit, daß die Sängerin im Zisterzienser-Kloster Marienthal bei Zittau begraben liegt. [Leipziger „Signale für die musikalische Welt“, 1900, S. 754f.] Zu beachten Dr. Ad. Kohut, „Henriette Sontag im Urteil ihrer Zeitgenossen“, ein Gedenkblatt zum 50. Todestage der Sängerin“ in „Wiener Mode“ vom Juni 1904 [Heft 18, S. 910f., und J. J. Webers „Illustrierte Zeitung“ [Leipzig, 15. März 1906, Nr. 3272]. Die genannten Zeitschriften bringen auch Bildnisse der Sängerin. Ein gutes Blatt ist der Steindruck von H. Gravedon, der 1830 in Paris hergestellt wurde. In Ernst Lemberger, „Die Bildnisminiatur in Deutschland“, ein Porträt der Sontag „als Isabella in Rossinis Oper: L’Italiana in Algieri“ [von Wilhelm Mann]. — In allen Biographien Beethovens wird die Sontag genannt im Zusammenhang mit der großen Akademie vom Mai 1824.)

„So pocht das Schicksal an die Pforte.“ Diese Vergleichung gebrauchte Beethoven, als vom Anfangsmotiv der C-Moll-Symphonie die Rede war.



Schindler hat diese Äußerung des Meisters festgehalten und schon in der ersten Auflage seiner „Beethovenbiographie“ mitgeteilt (S. 241). Danach ist sie unzählige Male wiederholt worden. (Vgl. auch: Symphonien.)

**Spaziergänge.** Beethoven war nicht nur der große Musiker, Erfinder, Former, sondern auch ein großer Spaziergänger. Die Leibesbewegung, die uns heute von allerlei Sport geboten wird, war dem Meister noch unbekannt. Rasches Gehen ersetzte ihm diese. Beethovens Landaufenthalte waren immer so gewählt, daß der Meister rasch ins Freie kam. Dort erging er sich in der Betrachtung der Natur, dort holte er sich Anregungen für seine Werke. Die Spaziergänge arteten oft in weite Wanderungen aus, die ihn gelegentlich auch über Nacht vom Ausgangspunkt fernhielten. In der Stadt ersetzte er die Wanderungen durch Eilgänge. Seyfried (Anhang S. 21) erzählt, daß Beethoven, nachdem er des Morgens und Vormittags gearbeitet hatte, nach dem Mittagmahl seine „gewöhnliche Promenade“ antrat, „das heißt er lief im Dupplirschritt, wie gestachelt dazu, ein paarmahl um die Stadt“. Ob es nun regnete, schneite oder hagelte, ob das Thermometer 16 Kältegrade anzeigte, ob Boreas seinen eisigen Hauch mit vollen Backen von Böhmens Grenzmarken herüberblies, ob der Donner brüllte, zackige Blitze die Lüfte durchschnitten, die Windsbraut heulte oder Phöbus' Gluthstrahlen, wie in Lybiens Sandmeer — senkrecht auf den Scheitel niederfielen. Was kümmerte alles dieß den Geweihten, der seinen Gott im Herzen trug, und dem vielleicht gerade eben unter dem Aufruhr der Elemente im Geiste ein paradiesisch milder Frühling erblühte?“ Abgesehen von Seyfrieds oratorischen Freiheiten, die dem Leser einiges Kopfschütteln verursachen werden, ist der Sinn doch der, daß Beethoven sehr wetterhart gewesen. Dies muß auch anderen aufgefallen sein, sonst hätten wir nicht Höchles Zeichnung mit dem schreitenden Beethoven bei unverkennbarem Hundewetter. Auf ein ruhigeres Tempo bei Sonnenschein weisen die Beethovenfigürchen der Zeichnungen von J. Dan. Böhm, Weidner und Tejcek hin. Eine ganze Reihe von Quellen berichtet von Ausflügen und Spaziergängen Beethovens, und wenn er in seinen Landaufenthalten Besuch erhielt, lud er sie gewöhnlich ein, mit ihm ins Freie zu gehen. Mit Ries, dann mit Schindler, Del Rios und vielen anderen unternahm er solche Ausflüge, Gänge, die Schindler gelegentlich „Spazierläufe“ nannte, und die hie und da den verweichlichten Städtern beschwerlich wurden. E. Schulz nannte ihn 1824 einen „tüchtigen Fußgänger“, und noch 1825 setzt er seine Begleiter auf den Höhen bei Baden durch seine Gehfertigkeit in Verlegenheit. Diese Kraft und Ausdauer der Beine wurde ihm sicher schon in Bonn eingeübt. Denn Beethovens machten viele Ausflüge, und sommerliche Aufenthalte in der Umgebung Bonns sind beglaubigt. (Vgl. Landaufenthalte, Arbeitsweise, Naturliebe, Ries, Schindler, Wiener Neustadt.) Sogar noch von seinem

letzten Landaufenthalt im Herbst 1826 erfährt man, daß der Meister über die Felder gewandert ist, noch täglich.

**Speer**, Hausbesitzer in Mödling, bei dem Beethoven 1820 über Sommer gewohnt hat. (Siehe bei: Mödling und in neuester Zeit „Österreichs Illustrierte Zeitung“ vom 1. November 1925, Sonderheft: Mödling.)

**Spehr**. Musikverlag in Braunschweig, der Beethovensche Werke gedruckt hat. Einzelnes ist erst spärlich bekannt geworden. Doch zählt Schindler (II, S. 278) Spehr unter den Beethovenverlegern auf (siehe auch bei: Quintette).

**Sperl**, Oberamtman bei der Gräfin Erdödy, oft genannt in den Briefen an diese (siehe bei: Erdödy).

**Spiele**. Beethoven war in der Zeit seiner beginnenden und vollen Schaffenskraft Arbeiter im besten Sinn des Wortes, geistiger Arbeiter von unermüdlichem Eifer in der Kunst, für die ihn geistige Anlage und Erziehung bestimmt hatten. Von den Knabenjahren, die gelegentlich mit allerlei Scherzen und sicher auch mit Jugendspielen gewürzt waren, wird hier abgesehen. Von den angedeuteten Spielen hat man einige Kunde durch das Fischersche Manuskript und eine Kruppsche Überlieferung (Th.-R. I, S. 134, Pfeilschießen nach der Scheibe). Dagegen fehlt jede Erwähnung oder Hindeutung auf Kartenspiel oder irgendwelche andere Spiele, die etwa gewohnheitsmäßig betrieben worden wären. Eine bestimmte Erwähnung von Schachspiel hat sich erhalten, und zwar aus der Zeit, als der Neffe Karl im Erziehungshaus Blöchlinger untergebracht war. Mit dem Institutsleiter hat Beethoven nach der guten Überlieferung Schach gespielt (siehe Frimmel, „Beethovenstudien“ Bd. II). Im übrigen läßt sich behaupten, daß Beethovens Kraft und Zeit der Arbeit gewidmet war, früh und spät.

**Spiker**, Samuel Heinrich (geb. zu Berlin 1786, gest. 1858), Doktor, königlich preußischer Hofbibliothekar. Seit 1807 Mitglied der Berliner Singakademie, seit 1810 Teilnehmer der Zelterschen Liedertafel. Mit Beethoven erst seit dem Sommer 1826 bekannt geworden, und zwar aus Anlaß der Beethovenschen 9. Symphonie, welche an den König von Preußen durch Spiker überbracht werden sollte. Es war zunächst die durchgesehene Abschrift mit dem Widmungsblatt von Beethovens eigener Hand. Die Annäherung an den Meister, der schon etwas menschen scheu war, machte einige Schwierigkeiten, wie Spiker das selbst in einem Nachruf für Beethoven erzählt (in den „Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen“ vom 25. April 1827 Nr. 96). Diesen Nekrolog hat Seyfried in seinem Buch „Beethovens Studien“ (Anhang S. 93f.) abgedruckt. Unter Hinweglassung des ersten Absatzes wird das Folgende nach Seyfried wiedergegeben:

„Es war nicht leicht, Beethoven in Wien selbst zu sehen. Der beinahe gänzliche Verlust seines Gehörs machte, daß nur wenige, an deren Organ er gewöhnt war, sich ihm verständlich zu machen imstande waren, und die Unbequemlichkeit, welche daraus entstand, daß alle andern, die sich mit ihm unterhalten wollten, ihre Zuflucht zum Schreiben nehmen mußten, mochte ihm selbst es vielleicht peinlich machen, Freunde bei sich zu sehen. Auch dem Schreiber dieses, der es sehnlichst wünschte, Beethovens persönliche Bekanntschaft zu machen, hatte man wenig Hoffnung dazu gegeben. Ein Umstand erleichterte jedoch die Annäherung. Beethoven hatte, wie bekannt, nach eingeholter Erlaubnis S. M. des Königs, Allerhöchstdemselben seine letzte große Sinfonie mit Chören zugeeignet und wünschte, die reine Kopie der Originalpartitur mit allen seinen eigenhändigen Verbesserungen und Einschaltungen sicher und schnell in die Hände Sr. M. gelangen zu lassen. Es war einige Abrede dazu nötig, und dies war die Veranlassung zur Ankündigung eines Besuchs bei Beethoven, den er auch annahm.

Beethoven wohnte in der Vorstadt am Glacis vor dem Schottentore, in einer freien Gegend, von wo man eine schöne Aussicht auf die Hauptstadt mit allen ihren Prachtgebäuden und der Landschaft dahinter genoß, in freundlichen, sonnigen Zimmern. Seine Kränklichkeit machte, daß er in den letzten Jahren sich häufig der Bäder bediente, und wir (ein genauer Freund des Verstorbenen, Herr Tobias Haslinger und ich) sahen daher in dem Vorzimmer den Apparat dazu. An dies stieß Beethovens Wohnzimmer, in welchem in einer ziemlich genialen Unordnung Partituren, Bücher usw. aufeinandergehäuft waren, und in dessen Mitte ein Flügelpianoforte von dem trefflichen Künstler Konrad Graf stand. Das Meublement war einfach und das ganze Ansehen des Zimmers so, wie man sie wohl bei manchem findet, der in seinem Innern mehr auf das Regelrechte hält als im Äußern. Beethoven empfing uns sehr freundlich. Er war in einen einfachen grauen Morgenanzug gekleidet, der zu seinem fröhlichen jovialen Gesicht und dem kunstlos geordneten Haar sehr gut paßte. Nachdem wir uns über die schöne Aussicht aus den Fenstern seines Wohnzimmers gefreut, lud er uns ein, uns mit ihm an einen Tisch zu setzen, und nun begann die Konversation, die meinerseits schriftlich geführt wurde, während Herr Haslinger, an dessen Organ Beethoven schon gewohnt war, diesem das, was er sagen wollte, ins Ohr rief. Beethoven sprach vor allem mit großem Enthusiasmus von unserem König, dessen Liebe zu den Künsten und namentlich zur Tonkunst er volle Gerechtigkeit widerfahren ließ und über die ihm zugestandene Erlaubnis (welche

ihm durch den verstorbenen Fürsten Hatzfeld bekannt geworden war), dem Monarchen seine letzte Sinfonie widmen zu dürfen, seine große Freude bezeugte. So gedachte er auch mit großer Rührung eines freundlichen Schreibens Ihrer Majestät der jetzt regierenden russischen Kaiserin Alexandra, welche ihn ersucht hatte, ein Wiener Flügelpianoforte für sie auszuwählen, und äußerte sich über die in der königlichen Familie verbreitete Liebe zur Kunst mit großer Begeisterung. Seine eigenen Verhältnisse in Wien berührte er nur wenig und schien geflissentlich der Erinnerung daran auszuweichen. Übrigens war er ausnehmend heiter und brach über jeden Scherz mit der Gutmütigkeit eines Menschen, der kein Arg und zu jedermann Zutrauen hat, in Lachen aus, etwas, was dem allgemeinen Gerücht nach, das Beethoven als sehr finster und scheu schilderte, nicht zu vermuten war. Sehr interessant war es, sein musikalisches Skizzenbuch zu sehen, das er, wie er uns sagte, auf Spaziergängen immer bei sich trug, um, wenn ihm irgendein musikalischer Gedanke einfiel, ihn mit Bleistift sogleich darin anzumerken. Es war voll von einzelnen Takten von Musik, angedeuteten Figuren usw. Mehrere große Bücher der Art lagen auf dem Pulte neben seinem Pianoforte, in die längere Fragmente von Musik mit Tinte eingeschrieben waren. — Leider machte sein schweres Gehör (das auch die Veranlassung zu einer an seinem Flügelpianoforte angebrachten eigentümlichen Vorrichtung war, einer Art von Schallbehälter, unter dem er saß, wenn er spielte, und der dazu dienen sollte, den Schall um ihn her aufzufangen und zu konzentrieren), daß die Unterhaltung mit ihm sehr mühselig wurde, was er indes, bei seiner ungemeinen Lebendigkeit, wenig zu fühlen schien. Papier und Bleistift waren sogleich bei der Hand, als wir eintraten, und in kurzem war ein Bogen vollgeschrieben, seine Fragen zu beantworten und ihn wieder zu befragen.

Unter den vielen Bildern, die man von Beethoven hat, ist meines Erachtens das in seinen jüngern Jahren von Louis Letronne gezeichnete und von Riedel gestochene das ähnlichste. In seinen Augen lag etwas ungemein Lebendiges und Glänzendes, und die Regsamkeit seines ganzen Wesens hätte wohl seinen Tod nicht als so nahe erwarten lassen sollen.

Von den Prinzen des kaiserlichen Hauses nahm niemand lebendigeren Anteil an seinem Schicksal als sein Beschützer und Gönner, der Erzherzog-Kardinal Rudolph. Sein Eigentum ist gegenwärtig die vollständigste Sammlung der Werke Beethovens in Partitur, welche aus einer großen Reihe Folioabände besteht, worin auf das zierlichste alles eingetragen ist, was man von Beethoven besitzt. Bei vielen Werken

ist auch ein Teil des Originalmanuskripts beigelegt, jedes einzeln mit einem künstlich geschriebenen Titel versehen usw. Diese Sammlung war früher im Besitze des um die Musik und deren Beförderung in Wien hochverdienten Herrn Tobias Haslinger (des Nachfolgers des bekannten Musikhändlers Steiner), der selbst Komponist ist, als mehrjähriger Freund Beethovens die Sammlung angelegt hat und sie dem Erzherzog überließ.“

(Über Dr. Spiker und dessen Besuch bei Beethoven hat Kalischer [in „Nord und Süd“ Bd. 49, S. 366f., dann wieder im Buch „Beethoven und Berlin“ S. 353ff.] viele Auszüge aus den Gesprächsheften veröffentlicht, von denen zum Teil im Abschnitt Hatzfeld Gebrauch gemacht ist [siehe auch bei: Friedrich Wilhelm III.].)

**Spinne.** Die musikliebende Spinne wird noch in neuester Zeit mit Beethoven in Verbindung gebracht, obwohl schon 1828 in der Schlosserschen „Beethovenbiographie“ (S. 8ff.) der Irrtum aufgeklärt worden, und obgleich Schindler (I, S. 3f.) schon darauf hingewiesen hat, daß Beethoven sich an ein Erlebnis mit einer Spinne nicht erinnert hat. Christian Müller hat das Märchen verbreitet („Allgem. Musikal. Zeitung“ Jahr II), das sich aber auf den französischen Geiger Isidor Berthame bezieht (vgl. dieselbe Zeitung II, S. 653) und mit Beethovens Violinspiel nichts zu schaffen hat.

**Spinne.** Haus zur Spinne (Goldspinnerin), Wien am alten Glacis, Ecke der Ungargasse. Nach einer alten Streicherschen Überlieferung läßt sich schließen, daß Beethoven dort im Gasthaus verkehrt hat. Man wollte wissen, er hätte dort gewohnt.

**Spohr,** Ludwig (geb. zu Braunschweig 5. April 1784, gest. 22. Oktober 1859 zu Kassel). Hervorragender Musiker und Geigenkünstler. In Braunschweig ausgebildet und bald als Talent von Rang erkannt, schon 1799 herzoglicher Kammermusiker, wurde er rasch emporgetragen. Schon 1804 konnte er seine erste Kunstreise unternehmen. 1806 verehelichte er sich mit der Harfenvirtuosin Dorette Scheidler. 1807 und 1809 folgten neuerliche Konzertreisen; 1812 kam er nach Wien. Dort siegte er in Wettkämpfen mit Rode, der schon etwas alterte. Graf Palffy suchte den jüngeren, frischeren Spohr bleibend für Wien zu gewinnen und machte ihn zum Kapellmeister im Theater an der Wien. Doch war kein gutes Einvernehmen zu finden, und schon 1816 verließ Spohr die Donaustadt, um wieder auf Kunstreisen zu gehen, die ihn zunächst nach Italien führten, später auch nach England. In Wien hat er Beethoven besucht und mit ihm fesselnde Unterredungen gehabt, die im folgenden benutzt werden. (Nach Spohrs Selbstbiographie, die



bald nach dem Ableben des Künstlers veröffentlicht wurde, Bd. I, S. 197ff.)

„Nach meiner Ankunft in Wien suchte ich Beethoven sogleich auf, fand ihn aber nicht und ließ deshalb meine Karte zurück. Ich hoffte nun, ihn in irgendeiner der musikalischen Gesellschaften zu finden, zu denen ich häufig eingeladen wurde, erfuhr aber bald, Beethoven habe sich, seitdem seine Taubheit so zugenommen, daß er Musik nicht mehr deutlich und im Zusammenhang hören könne, von allen Musikpartien zurückgezogen und sei überhaupt sehr menschenscheu geworden. Ich versuchte es daher nochmals mit einem Besuche; doch wieder vergebens. Endlich traf ich ihn ganz unerwartet in dem Speisehause, wohin ich jeden Mittag mit meiner Frau zu gehen pflegte. Ich hatte nun schon Konzert [über seine Konzerte vom 17. Dezember 1812 und 14. Jänner 1813 vgl. Ed. Hanslick, „Geschichte des Concertwesens in Wien“ S. 235] gegeben und zweimal mein Oratorium aufgeführt. Die Wiener Blätter hatten günstig darüber berichtet. Beethoven wußte daher von mir, als ich mich ihm vorstellte, und begrüßte mich ungewöhnlich freundlich. Wir setzten uns zusammen an einen Tisch, und Beethoven wurde sehr gesprächig, was die Tischgesellschaft sehr verwunderte, da er gewöhnlich sehr düster und wortkarg vor sich hinstarrte. Es war aber eine saure Arbeit, sich ihm verständlich zu machen, da man so laut schreien mußte, daß es im dritten Zimmer gehört werden konnte. Beethoven kam nun öfters in dieses Speisehaus und besuchte mich auch in meiner Wohnung. So wurden wir bald gute Bekannte. Beethoven war ein wenig derb, um nicht zu sagen roh; doch blickte ein ehrliches Auge unter den buschigen Augenbrauen hervor.

Nach meiner Rückkunft von Gotha traf ich ihn dann und wann im Theater an der Wien, dicht hinter dem Orchester, wo ihm der Graf Palffy einen Freiplatz gegeben. Nach der Oper begleitete er mich gewöhnlich nach meinem Hause und verbrachte den Rest des Abends bei mir. Dann konnte er auch gegen Dorette und die Kinder sehr freundlich sein. Von Musik sprach er höchst selten. Geschah es, dann waren seine Urteile sehr streng und so entschieden, als könne gar kein Widerspruch dagegen stattfinden. Für die Arbeiten anderer nahm er nicht das mindeste Interesse; ich hatte deshalb auch nicht den Mut, ihm die meinigen zu zeigen. Sein Lieblingsgespräch in jener Zeit war eine scharfe Kritik der beiden Theaterverwaltungen des Fürsten Lobkowitz und des Grafen Palffy. Auf letzteren schimpfte er schon überlaut, wenn wir noch innerhalb seines Theaters waren, so daß es nicht nur das ausströmende Publikum, sondern auch der Graf selbst in seinem

Bureau hören konnte. Dies setzte mich sehr in Verlegenheit, und ich war nur immer bemüht, das Gespräch auf andere Gegenstände zu lenken. Da Spohr vom Grafen Palffy zum Kapellmeister dieses Theater ausersehen war, ist seine Verlegenheit begreiflich. Das schroffe, selbst abstoßende Benehmen Beethovens in jener Zeit rührte teils von seiner Taubheit her, die er noch nicht mit Ergebung zu tragen gelernt hatte, teils war es Folge seiner zerrütteten Vermögensverhältnisse. Er war kein guter Wirt und hatte noch das Unglück, von seiner Umgebung bestohlen zu werden. So fehlte es oft am Nötigsten. In der ersten Zeit unserer Bekanntschaft fragte ich ihn einmal, nachdem er mehrere Tage nicht ins Speisehaus gekommen war: „Sie waren doch nicht krank?“ — „Mein Stiefel war's, und da ich nur das eine Paar besitze, hatte ich Hausarrest“, war die Antwort.

Aus dieser drückenden Lage wurde er erst nach einiger Zeit durch die Bemühungen seiner Freunde herausgerissen. Die Sache verhielt sich so:

Beethovens ‚Fidelio‘, der im Jahre 1805 unter ungünstigen Verhältnissen, während der Besetzung Wiens durch die Franzosen, einen sehr geringen Erfolg gehabt hatte, wurde jetzt von den Regisseuren des Kärntnertor-Theaters wieder hervorgesucht und zu ihrem Benefiz in Szene gesetzt. Beethoven hatte sich bewegen lassen, nachträglich dazu eine neue Ouvertüre (die in E), ein Lied für den Kerkermeister und die große Arie für Fidelio (mit den obligaten Hörnern) zu schreiben, sowie auch einige Abänderungen vorzunehmen.

In dieser neuen Gestalt machte nun die Oper großes Glück und erlebte eine lange Reihe zahlreich besuchter Aufführungen. Der Komponist wurde am ersten Abend mehrere Male herausgerufen und war nun wieder der Gegenstand allgemeiner Aufmerksamkeit. Diesen günstigen Augenblick benutzten seine Freunde, um für ihn ein Konzert im großen Redoutensaale zu veranstalten, in welchem die neuesten Kompositionen Beethovens zur Aufführung kommen sollten. Alles, was geigen, blasen und singen konnte, wurde zur Mitwirkung eingeladen, und es fehlte von den bedeutenderen Künstlern Wiens auch nicht einer. Ich und mein Orchester hatten uns natürlich auch angeschlossen, und ich sah Beethoven zum ersten mal dirigieren. Obgleich mir schon viel davon erzählt war, so überraschte es mich doch in hohem Grade. Beethoven hatte sich angewöhnt, dem Orchester die Ausdruckszeichen durch allerlei sonderbare Körperbewegungen anzudeuten. So oft ein *sforzando* vorkam, riß er beide Arme, die er vorher auf der Brust kreuzte, mit Vehemenz auseinander. Bei dem *piano* bückte er sich nieder, und um so tiefer, je schwächer er es wollte. Trat dann ein

crescendo ein, so richtete er sich nach und nach wieder auf und sprang bei dem Eintritte des forte hoch in die Höhe. Auch schrie er manchmal, um das forte noch zu verstärken, mit hinein, ohne es zu wissen.

Seyfried, dem ich mein Erstaunen über diese sonderbare Art zu dirigieren ansprach, erzählte von einem tragikomischen Vorfalle, der sich bei Beethovens letztem Konzert im Theater an der Wien [1808] ereignet hatte.

Beethoven spielte ein neues Pianofortekonzert von sich, vergaß aber schon beim ersten Tutti, daß er Solospieler war, sprang auf und fing an, in seiner Weise zu dirigieren. Bei dem ersten sforzando schleuderte er die Arme so weit auseinander, daß er beide Leuchter vom Klavierpulte zu Boden warf. Das Publikum lachte, und Beethoven war so außer sich über diese Störung, daß er das Orchester aufhören und von neuem beginnen ließ. Seyfried, in der Besorgnis, daß sich bei derselben Stelle dasselbe Unglück wiederholen werde, hieß zwei Chorknaben sich neben Beethoven stellen und die Leuchter in die Hand zu nehmen. Der eine trat arglos näher und sah mit in die Klavierstimme. Als daher das verhängnisvolle sforzando hereinbrach, erhielt er von Beethoven mit der ausfahrenden Rechten eine so derbe Maultschelle, daß der arme Junge vor Schrecken den Leuchter zu Boden fallen ließ. Der andere Knabe, vorsichtiger, war mit ängstlichen Blicken allen Bewegungen Beethovens gefolgt, und es glückte ihm daher, durch schnelles Niederbücken der Maultschelle auszuweichen. Hatte das Publikum vorher schon gelacht, so brach es jetzt in einen wahrhaft bacchanalischen Jubel aus. Beethoven geriet dermaßen in Wut, daß er gleich bei den ersten Akkorden des Solo ein halbes Dutzend Saiten zerschlug. Alle Bemühungen der echten Musikfreunde, die Ruhe und Aufmerksamkeit wiederherzustellen, blieben für den Augenblick fruchtlos. Das erste Allegro des Konzerts ging daher ganz für die Zuhörer verloren. Seit diesem Unfalle wollte Beethoven kein Konzert mehr geben.

Das von seinen Freunden veranstaltete hatte aber den glänzendsten Erfolg. Die neuen Kompositionen Beethovens gefielen außerordentlich, besonders die Sinfonie in A-Dur (die siebente); der wundervolle zweite Satz wurde da capo verlangt; er machte auch auf mich einen tiefen nachhaltigen Eindruck.

Die Ausführung war eine ganz meisterhafte, trotz der unsichern und dabei oft lächerlichen Direktion Beethovens. Daß der arme taube Meister die piano seiner Musik nicht mehr hören konnte, sah man ganz deutlich. Besonders auffallend war es aber bei einer Stelle im zweiten Teile des ersten Allegro der Sinfonie. Es folgen sich da zwei Halte gleich nacheinander, von denen der zweite pianissimo

ist. Diesen hatte Beethoven wahrscheinlich übersehen, denn er fing schon wieder an zu taktieren, als das Orchester noch nicht einmal diesen zweiten Halt eingesetzt hatte. Er war daher, ohne es zu wissen, dem Orchester bereits zehn bis zwölf Takte vorausgeeilt, als dieses nun auch, und zwar pianissimo begann. Beethoven, um dieses nach seiner Weise anzudeuten, hatte sich ganz unter dem Pult verkrochen. Bei dem nun folgenden crescendo wurde er wieder sichtbar, hob sich immer mehr und sprang hoch in die Höhe, als der Moment eintrat, wo, seiner Rechnung nach, das forte beginnen mußte. Da dieses ausblieb, sah er sich erschrocken um, starrte das Orchester verwundert an, daß es noch immer pianissimo spielte, und fand sich erst wieder zurecht, als das längst erwartete Forte endlich eintrat und ihm hörbar wurde.

Glücklicherweise fiel diese komische Szene nicht bei der Aufführung vor, sonst würde das Publikum wieder gelacht haben.

Da der Saal überfüllt und der Beifall enthusiastisch war, so veranstalteten die Freunde Beethovens eine Wiederholung des Konzerts, welche eine fast gleichgroße Einnahme abwarf. Für die nächste Zeit war daher Beethoven seiner Geldverlegenheiten enthoben; doch soll sie aus gleichen Ursachen noch einige Male vor seinem Tode wiederkehrt sein.

Bis zu diesem Zeitpunkte war eine Abnahme der Beethovenschen Schöpfungskraft nicht zu bemerken. Da er aber von nun an, bei immer zunehmender Taubheit, gar keine Musik hören konnte, so mußte dies notwendig lähmend auf seine Phantasie zurückwirken. Sein stetes Streben, originell zu sein und neue Bahnen zu brechen, konnte nicht mehr wie früher durch das Ohr vor Irrwegen bewahrt werden. War es daher zu verwundern, daß seine Arbeiten immer barocker, unzusammenhängender und unverständlicher wurden? Zwar gibt es Leute, die sich einbilden, sie zu verstehen, und in ihrer Freude darüber sie weit über seine früheren Meisterwerke erheben. Ich gehöre aber nicht dazu und gestehe frei, daß ich den letzten Arbeiten Beethovens nie habe Geschmack abgewinnen können. Ja, schon die vielbewunderte neunte Sinfonie muß ich zu diesen rechnen, deren drei erste Sätze mir, trotz einzelner Genieblitze, schlechter vorkommen als sämtliche der acht früheren Sinfonien, deren vierter Satz mir aber so monströs und geschmacklos und in seiner Auffassung der Schillerschen Ode so trivial erscheint, daß ich immer noch nicht begreifen kann, wie ihn ein Genius wie der Beethovensche niederschreiben konnte. Ich finde darin einen neuen Beleg zu dem, was ich schon in Wien bemerkt, daß es Beethoven an ästhetischer Bildung und an Schönheitssinn fehle.

Da Beethoven zu der Zeit, wo ich seine Bekanntschaft machte, bereits aufgehört hatte, sowohl öffentlich als in Privatgesellschaften zu spielen, so habe ich nur ein einzigesmal Gelegenheit gefunden, ihn zu hören, als ich zufällig zu der Probe eines neuen Trios (D-Dur, Dreivierteltakt) in Beethovens Wohnung kam. Ein Genuß war's nicht; denn erstlich stimmte das Pianoforte sehr schlecht, was Beethoven wenig kümmerte, da er ohnehin nichts davon hörte, und zweitens war von der früher so bewunderten Virtuosität des Künstlers infolge seiner Taubheit fast gar nichts übriggeblieben. Im Forte schlug der arme Taube so darauf, daß die Saiten klirrten, und im Piano spielte er wieder so zart, daß ganze Tongruppen ausblieben, so daß man das Verständnis verlor, wenn man nicht zugleich in die Klavierstimme blicken konnte. Über ein so hartes Geschick fühlte ich mich von tiefer Wehmut ergriffen. Ist es schon für jedermann ein großes Unglück, taub zu sein, wie soll es ein Musiker ertragen, ohne zu verzweifeln? Beethovens fortwährender Trübsinn war mir nun kein Rätsel mehr.

Als ich den ersten Gedanken zu meiner großen Reise durch Europa faßte, kam mir auch der, ein Album anzulegen, auf dessen Blätter ich Kompositionen aller der Künstler, deren Bekanntschaft ich machen würde, einsammeln wollte. Ich begann sogleich mit den Wienern und erhielt auch von sämtlichen dortigen Komponisten meiner Bekanntschaft kleine, eigenhändig geschriebene und größtenteils für mein Album eigens gefertigte Arbeiten. Der wertvollste Beitrag ist mir der von Beethoven. Es ist ein dreistimmiger Kanon über die Worte aus Schillers Jungfrau von Orleans: „Kurz ist der Schmerz, und ewig währt die Freude“. Bemerkenswert ist: 1. daß Beethoven, dessen Schrift, Noten wie Text, in der Regel fast unleserlich waren, dieses Blatt mit besonderer Geduld geschrieben haben muß; denn es ist sauber vom Anfange bis zum Ende, was um so mehr sagen will, da er sogar die Notenlinien selbst, und zwar aus freier Hand, ohne Rastral, gezogen hat, 2. daß sodann nach dem Eintritte der dritten Stimme ein Takt fehlt, den ich habe ergänzen müssen. Das Blatt schließt mit dem Wunsche:

„Möchten Sie doch, lieber Spohr, überall, wo Sie wahre Kunst und wahre Künstler finden, gerne meiner gedenken,

Wien, am 3. März 1815.

Ihres Freundes

Ludwig van Beethoven.“

(Die Literatur über L. Spohr ist ziemlich reichlich und erzählt auch die weiteren Schicksale des berühmten Musikers, sein Glück, auch

sein Unglück im Alter. Einzelnes braucht an dieser Stelle nicht angeführt zu werden.)

**Sporschill**, Johann Chrysostomus (geb. 1800 zu Brünn, gest. in Wien 1863). Er machte das Gymnasium in seiner Vaterstadt durch, beendigte dann an der juristischen Fakultät der Wiener Universität 1823 seine Studien. Damals lernte er Beethoven kennen. Später ging er nach Leipzig und Braunschweig, wieder nach Leipzig, endlich wieder nach Wien. Zumeist war er als Schriftsteller und Journalist tätig, worüber die „Allgemeine deutsche Biographie“, Wurzbachs „Biograph. Lexikon“ Auskunft geben. Seine Beziehungen zu Beethoven sind eingehend besprochen bei H. Volkmann, „Neues über Beethoven“ (S. 62 bis 90). 1823 hatte er noch das Bestreben, als Dichter aufzutreten. Eine leichte Lebensart in jener Zeit ist anzumerken. Beethovens Neffe berichtet z. B. im Gesprächsheft von Sporschill: „Er sitzt den ganzen Tag im Kaffeehause und spielt“. Bei der Rückzahlung kleiner Schulden nahm er es nicht eilig (Volkmann S. 63f.). Der Anlaß, sich an Beethoven heranzumachen, war dadurch gegeben, daß der Meister, wie man es wußte, nach einem Operntext suchte. Sporschill ging am 30. Januar 1823 zu Beethovens Bruder Johann. Dieser berichtete über Sporschills Besuch und den Antrag, einen Operntext zu schreiben. Man kam, jedenfalls durch persönlichen Verkehr, überein, daß Sporschill den Text zu der ersten Oper in zwei Akten „Die Apotheose im Tempel des Jupiter Ammon“ ausarbeite. Die Handschrift Sporschills ist in der Berliner Bibliothek erhalten geblieben und dankenswerterweise durch H. Volkmann (a. a. O. S. 69ff.) abgedruckt worden. So kann man denn sich davon überzeugen, daß von diesem Jugendversuch des Schriftstellers nicht viel zu halten ist, und daß davon für Beethoven sicher keine Anregung zum Schaffen einer neuen Oper ausgehen könnte, obwohl kein Geringerer als Alexander der Große der Held dieses Librettos ist. Zudem wurde der Meister gerade damals durch andere Arbeiten und Sorgen in Anspruch genommen. Er stand ja auch mit dem viel bedeutenderen Grillparzer in Verbindung, um sich einen passenden Operntext zu verschaffen. — Sporschill schrieb bald nach dem Versuch mit seinem mißglückten Libretto einen kleinen Artikel über „Beethoven“ im „Stuttgarter Morgenblatt für gebildete Stände“ (erschieden am 5. November 1823 in Nr. 265) und dann nach Beethovens Tode einen längeren Nachruf, der in der Dresdner „Abendzeitung“ vom 11. und 12. Juli 1827 (Nr. 165 und 166) erschienen ist. Er wird, etwas verkürzt, im folgenden wiederholt:

„Ludwig van Beethoven gehört zu jenen Männern, welche nicht nur Wien und Deutschland, sondern Europa und unser ganzes Zeitalter

verherrlichen. Mit Mozart und Haydn bildet er das unerreichte Triumvirat neuerer Tonkunst. Die geniale Tiefe, die beständige Originalität, das einem großen Gemüte entquollene Ideale in seinen Kompositionen sichern ihnen trotz italienischem Klingklang und moderner Scharlatanerie die Anerkennung jedes wahren Verehrers der göttlichen Polyhymnia. Hier nicht von seinen Werken, nur von seiner Persönlichkeit!

Beethovens Leben ist, wie er sich auch selbst ausdrückt, mehr ein Intensionsleben. Die Ereignisse der Außenwelt berühren ihn nur wenig, er ist ganz der Kunst eigen. Die späte Nacht findet ihn an seinem Pulte, und der früheste Morgen ruft ihn wieder zu demselben. Unausgesetzt tätig, affizieren ihn daher Mahnbriefe auf eine höchst unangenehme Weise, denn nur freie Erzeugnisse des Geistes, keine abgezwungenen, will er liefern. Ihm gilt die Kunst als Göttliches, nicht als Mittel, sich Ruhm oder Geld zu erwerben. Ein Verächter alles Scheines, dringt er auf Wahrheit und Charakter, so im Leben wie in der Kunst. Als man das erstemal seinen Fidelio gab, konnte die dazugehörige Ouvertüre nicht aufgeführt werden, man mußte eine andere, von ihm verfaßte, vorausschicken. „Die Leute klatschten“, erzählte er, „ich aber stand beschämt; es gehörte nicht zum Ganzen.“

Er ist unfähig, sich zu verstellen. Wer ihn über Kompositionen um seine Meinung fragt, ist, wenn er sich sie zu geben würdigt, sicher, die wahre zu erfahren. Verhältnisse, die seiner geraden Männlichkeit, seinen hohen Begriffen von Ehre zuwiderlaufen, bricht er. Was er will, will er gewaltig, denn er will nur das Rechte. Er ist ganz der Mann, der nicht nur nichts Unbilliges tut, sondern, was selten ist in unserer Zeit, auch nichts Unbilliges leidet. Gegen Frauen hegt er eine zarte Achtung, und seine Gefühle für dieselben sind jungfräulich rein. Gegen Freunde ist er mild, jeder derselben hat gewiß auf irgendeine Art seine gütige Gemütsart erfahren.

Eine reiche Quelle des Witzes steht ihm zu Gebote; gegen das, was er verachtet, schleudert er beißende Sarkasmen. Leider ist die Konversation mit ihm nur von seiner Seite mündlich. Ihn entschädigt Kunst, Wissenschaft und Natur. Er ist ein großer Verehrer der Werke Goethes; gern erinnert er sich an die Zeit, welche er mit diesem berühmten Dichter in Karlsbad [Teplitz] verlebte. „Damals hörte ich noch besser“, setzte er, von Goethe erzählend, mit jenem leisen Ton hinzu, der ihm in gemütlichen Augenblicken auf eine ergreifende Weise eigen ist.

Vorzüglich aber liebt er die freie Natur. Nicht leicht bringt er selbst bei dem übelsten Wetter des Winters einen ganzen Tag im Zimmer zu, und wenn er sich im Sommer auf dem Lande befindet, ist er ge-

wöhnlich schon vor Sonnenaufgang in dem blühenden Garten Gottes; kein Wunder, daß seine Werke herrlich sind wie die heilige Natur, die Zeit, in ihrer Beschauung verlebt, ist ja diejenige, „wo man dem Weltgeist näher ist als sonst“. Fast täglich erhält er aus allen Teilen Europas, ja selbst aus dem fernen Amerika Beweise der Anerkennung seines Talents. Sehr schmerzlich fiel es ihm, daß im verflossenen Jahr bei Gelegenheit seiner Übersiedelung vom Lande in die Stadt, vielleicht durch Nachlässigkeit, vielleicht durch Treulosigkeit der mit dem Fortschaffen der Effekten Beauftragte — denn häufig ward der nur mit seiner Kunst Beschäftigte hintergangen — seine ganze Korrespondenz in Verlust geriet.

Einst nahm er in einem Gastzimmer das Vesperbrot ein, der Aufwärter nennt seinen Namen; dadurch aufmerksam gemacht, naht sich ihm ein englischer Schiffskapitän, bezeugt die außerordentlichste Freude, den Mann zu sehen, dessen herrliche Sinfonien er selbst in Ostindien bewundernd hörte. Des Briten reine ungekünstelte Ausbrüche der Verehrung freuten ihn innig. Besuche aber, ihn zu sehen, liebt er nicht, seine Zeit ist ihm zu kostbar. Außer an seiner Kunst hängt er mit ganzer Seele an seinem Neffen Karl. Er vertritt dem Waisen Vaterstelle im vollen Sinne des Wortes.

Beethovens Äußeres verkündet markige Kraft, sein Kopf erinnert an Ossians grey hearded bards of Ullin. Das Bildnis, welches die Kunsthändler von diesem Fürsten der Gesänge verkaufen, hat Ähnlichkeit. Seine Bewegungen sind schnell, Langsamkeit ist ihm vor allem verhaßt. Sein Tisch ist einfach, aber gut bestellt; Wildbret liebt er besonders, er hält es für die gesündeste Nahrung. Wein trinkt er mäßig, gewöhnlich nur roten österreichischen, der ungarische wirkt nachteilig auf seine Gesundheit. Er liebt es, wenn er im Winter zu Wien wohnt, nach Tische, bevor er seinen Spaziergang antritt, im Caféhaus bei einem Schälchen Kaffee die Zeitungen zu durchschauen, ein Pfeifchen zu schmauchen, wohl auch mit Freunden zu konversieren. Da er bis tief in die Nacht zu arbeiten und doch wieder sehr früh aufzustehen pflegt, geschieht es häufig, daß er nach vollbrachtem Spaziergang eine Stunde schläft. Wohnungen, gegen Norden oder die dem Luftzuge ausgesetzt sind, äußern einen nachteiligen Einfluß auf seine Gesundheit, welche gegen rheumatische Zufälle, denen Beethoven den Verlust seines Gehörs zuschreibt, höchst empfindlich ist. Daher war ihm auch der heurige nasse Sommer, den er in Hetzendorf zubrachte, außerordentlich zuwider, durch zwei Monate litt er an heftigen Augenschmerzen.

Bewunderungswert ist, daß, obschon des Sinnes beraubt, durch den



er so meisterhaft auf die Geister wirkt, er dennoch, wenn er sich zum Klavier setzt und sich seinen Fantasien überläßt, auch das leiseste Piano ausdrückt. Er genießt vom kaiserlichen österreichischen Hofe eine Pension, und wiewohl diese seine Bedürfnisse lange nicht deckt, verschmähte er zur Zeit, als die Franzosen ihren Beherrscher Kaiser nannten, eine reizende Einladung.“ (Dies ist unrichtig und kann nur durch ein Mißverständnis erklärt werden. Nur Erzherzog Rudolf ist am Hof als Gönner zu nennen.)

In Sporschills Nekrolog findet sich folgendes:

„Es ist den Bewohnern des freundlichen Wien nun nicht mehr gegönnt, wenn sie einen Mann von gedrunenem Körperbau, sorglos gekleidet, einen Hut von schwer zu bestimmender Form auf dem Haupte, dieses selbst halb nach oben gerichtet, tiefste Abgezogenheit im grau umschatteten Antlitze, mit kurzen, die Erde fest, aber nur flüchtig schlagenden Tritten durch die Straßen eilen sahen, der wohlbekannten Gestalt, bis sie blitzschnell um eine Ecke verschwand, lachend nachzuschauen, um sich dann mit gutmütig freudigem Selbstgefühl: ‚Haben Sie gesehen? Beethoven!‘ zuzuflüstern. Auch wird fürder kein Fremder, der die romantisch liebliche Umgegend von Baden oder Mödling durchwandert, wenn er sich zu den einsamsten Stellen des schattigen Bergwaldes verloren, denselben Mann an einem Baumstamme lehnen oder auf einem Felsblock sitzen sehen, das Papierheft in der einen, den Stift in der anderen Hand, bald lange durchs grüne Laubdach zum blauen Himmel emporstarrend, bald mit eiliger Hast Hieroglyphen auf das Blatt punktierend; nicht mehr wird der Wanderer aus der Ferne, wenn es ihm gelungen, die seltsame, aber anziehende Erscheinung unbemerkt zu betrachten, oder wenn diese, die Gegenwart des Fremden gewahrend, plötzlich in die noch tiefere Einsamkeit verschwunden ist, sinnend seinen Weg fortsetzen und, unter frohe Menschen zurückgekehrt, auf die Beschreibung des Gesehenen und auf die Frage: ‚War das nicht etwa —?‘ — ‚Ja, es war Beethoven!‘ — zur Antwort erhalten. —

Beethoven war einer der tätigsten Menschen, die je gelebt haben; mit seinem staunenswerten Talente verband er einen eisernen Fleiß; die tiefe Mitternacht fand ihn noch arbeitend, und wenn er die schöne Jahreszeit auf dem Lande verlebte, war er lange, bevor die letzten Sterne erblaßt waren, schon im Freien, sich an der Natur erlabend und auf Töne sinnend. Nicht selten vergaß er, zum großen Verdruß seiner betagten Haushälterin, zur Mahlzeit heimzukehren, und manchen Freund lud er dazu ein, der dann vergebens seiner wartete. Oft begegnete es ihm, daß er, wenn er im Grünen saß, aufstand und weitereilte, ohne zu bemerken, daß er seinen Hut hatte liegen lassen, so daß

er nicht selten, zum großen Schaden seiner Gesundheit, im schrecklichsten Unwetter, mit bloßem Haupte, die grauen Haare vom Regen triefend, erstarrt und erkältet nach langem Ausbleiben in seine Wohnung zurückkam; so sehr hatte ihn die Tonwelt, in die er versunken war, der wirklichen entrückt! — —

Zarte Achtung der Frauen, wenn sie dieselbe verdienten, verband er mit Verehrung männlicher Geisteskraft; stets waren die Stunden, in welchen er in einem berühmten böhmischen Bade Goethes Umgang genossen, ihm in lebhafter Erinnerung; das Medaillon dieses großen Mannes und ein aufgeschlagener Band von dessen Werken lag stets auf seinem Pulte. — —

Bethoven, der mit vollen Händen schenkte, pflegte, um seiner Verachtung gegen das Geld, als ihn zur Arbeit bewegendes Element, auszudrücken, die fünf Finger der rechten Hand zusammengehalten zum Munde zu führen, sie dann, den Arm ausstreckend, auseinanderzuschellen und auszurufen: ‚Geld ist nichts!‘ Leicht hätte er alljährlich zwei oder drei Akademien geben können, die ihm, bei der Vorliebe der Wiener für ihn, viel eingetragen haben würden; er vermied es aber, sagend: ‚Es kommt mir vor wie Bettelei.‘ — —

Des Abends trank er zuweilen an einem öffentlichen Orte Bier und rauchte dazu. Wer Lust hat, auf derselben Stelle, die Beethoven einzunehmen pflegte, seinen Krug Bier auszuschlürfen und seine Pfeife zu verblasen, darf nur zu Wien in der Stadt auf die Brandstatt in Wanners Bierhaus in den ersten Stock steigen, und er wird in einer niedrigen, aber netten Rauchstube, rechts an der Türwand, nächst dem Fenster das Tischchen in der Ecke finden, wo Beethoven manchen Abend einsam saß. Wer sein Andenken lieber im Freien feiert, durchstreife die Umgehenden Wiens, sie alle sind, von Mödling bis Klosterneuburg, Beethoven heilig.“

**Sprache.** Nach allem zu schließen, das man von Beethovens Wesen erfahren kann, muß er in seiner Bonner Zeit die heimische Mundart gesprochen haben. In Wien konnte er seit dem Herbst 1792 nicht sofort umsatteln und wienerisch reden, ja der fremde Dialekt fiel auf und ist durch Frau Kissow-Bernhard angemerkt worden, als der Neuling in Wien beim Herrn von Klüpfeld, um die Mitte der 1790er Jahre, eine Zeitlang verkehrte. In den Mitteilungen der genannten Frau, die damals noch Mädchen war, heißt es nach der Erwähnung der neuartigen Mode im Anzug auch: „Dabei sprach er sehr im Dialekt und in einer etwas gewöhnlichen Ausdrucksweise.“ Der „leise gestimmte“ junge Beethoven der Bonner Zeit gewann mit dem Zunehmen des Rufes bald eine bestimmtere Ausdrucksweise, auch wenn sie sich nur

vorübergehend der wienerischen Mundart und deren Entschiedenheit (die gelegentlich Grobheit genannt wird) anschloß. Eine eigentlich gewählte hochdeutsche Sprache hat man sich bei Beethoven nicht vorzustellen, ebensowenig als eine echt wienerische. Je nach Stimmung und Laune sprach Beethoven leise (als er noch guten Gehörs war), oder er schrie auch in der Aufregung und im Zorn. Oft merkwürdig schweigsam, konnte er doch, durch dieses oder jenes angeregt, sehr gesprächig werden. Edw. Schulz sagte 1824 von ihm, daß er gut spreche. Was den Bonner Dialekt betrifft, freute er sich jedesmal, wenn er von Besuchern aus dem Vaterland „bönnisch“ reden hörte, und noch in seinen letzten Tagen klang die Mundart durch, die er in seiner Kindheit gesprochen hatte. Karl Holz teilte dem Forscher Otto Jahn mit: „In seiner Sprache war der rheinländische Akzent noch zu erkennen.“ (Vgl. auch den Abschnitt: Stimme.)

**Stadler**, Maximilian (geb. zu Melk in Niederösterreich 1748, gest. 8. April 1833 zu Wien). Er brachte es vom Bäckerssohn zum Priester des Benediktinerstiftes Melk (Prüfung 1772), wurde 1798 Abt zu Kremsmünster. Von 1791—1803 war er in Wien mit Tonkunst beschäftigt, in welchem Fach er sich unter den Altwiener Musikern einen bedeutenden Namen gemacht hatte. Beethoven mußte ihn damals kennen gelernt haben. Später war er Pfarrer in Altlerchenfeld (also in Wien, Vorstadt Lerchenfeld) und in Böhmisches-Krut. 1813 wurde Stadlers Oratorium „Die Befreiung von Jerusalem“ von Dilettanten unter Mosels Leitung im Universitätssaal, dann von der Gesellschaft der Musikfreunde in der Winterreitschule aufgeführt. Das Oratorium ist dasselbe, dessentwegen Collin mit Beethoven in Verbindung gestanden hatte (siehe bei: Collin). In den 1820er Jahren steht Stadler bei Böckh verzeichnet als „Abbé, Ehren-Domherr von Linz, Tonsetzer vorzüglich für Vocalmusik, Pianoforte und Orgelspieler“. Er gehörte noch gänzlich der vor-Beethovenschen Schule an und konnte — man beachte das Geburtsdatum! — den himmelstürmenden Werken eines Beethoven schon lange nicht mehr folgen, die er „baren Unsinn“ nannte (nach Castelli, „Memoiren“ III, S. 119). Er ging angeblich aus den Konzerten fort, wenn Beethovensche Werke vorkamen. Sicher war er unter die Gegner der Beethovenschen Musik zu rechnen, und so ist auch die Äußerung Stadlers gegen den alten Musiker Speyer aufzufassen, die ich vom jüngeren Speyer erfahren habe und unten mitteile. Dabei waren beide dennoch gut Freund, und Beethoven durfte sich manchen Scherz mit dem greisen Abt erlauben. Noch 1803 beabsichtigte Beethoven ein großes Variationswerk dem Abt Stadler zu widmen (vgl. Th.-R. II, S. 365ff. und 617). Die Beziehungen scheinen

dann ein wenig lockerer geworden zu sein, bis Stadlers Unterschrift auf der ehrennden Adresse von 1824 vorgefunden wurde, und bis Beethoven, der Mozartverehrer und Kenner der Mozartschen Kunst, dem gleichgestimmten Stadler sich wieder näherte, als durch Gottfr. Weber die Echtheit des Mozartschen Requiems angezweifelt worden war. In dieser Angelegenheit schrieb Beethoven an Stadler einen Brief, der zu den meistfesselnden des Meisters gehört (faksimiliert bei Schlosser „Beethoven“, 1828, und in „Caecilia“, 1829, besser in neuerer Zeit im „Beethoven“ von Thomas San Galli und in der Zeitschrift „Die Musik“ 1904 Oktober 2. Heft). Zu den Scherzen gehört es, wenn Beethoven bei Steiner mit dem täglich dort verkehrenden Abbé zusammentraf und einmal vor ihm niederkniete und um den Segen bat. Stadler geht auf den Scherz ein, machte das Kreuz über ihn und murmelte im Tone, als ob er ein Gebet dazu spräche: „Nutz'ts nix, so schadt's nix.“ Beethoven küßte ihm die Hand, und wir übrigen lachten. (Aus Castellis „Memoiren“ a. a. O.) Die Äußerung Stadlers über Beethovens Werke dem alten Tonkünstler Speyer gegenüber, auf die oben angespielt wurde, war folgende: „Schaun's, der Mozart kommt mir vor wie ein Mensch mit einem schönen ebenmäßig geformten Gesicht, und der Beethoven wie einer, der auch ein schönes Gesicht hat, dem aber zumeist an der Nase ein Tröpferl hängt.“ (Vor etwa 12 Jahren benutzte ich diese Stadlersche Äußerung für einen Artikel in der „Österr. Rundschau“, der am 15. März 1913 erschien.) Stadler als geborener Niederösterreicher sprach begreiflicherweise stark im Dialekt.

(Über Stadler ist u. a. zu vgl. die Zeitschrift „Der Sammler“ Jahrgang I [1809], S. 618, Hanslick, „Geschichte des Concertwesens in Wien“ S. 199. Schindler I, S. 80. Th.-R. in Bd. II—V nach Register, sowie die Musiklexika und die Literatur über die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Abbé Stadler wurde auf dem S. Marxer Friedhof begraben. Seine Grabschrift ist wiedergegeben in Ad. Schmidl, „Wiens Umgebungen“ II, S. 67.)

**Stainer** von Felsburg, künstlerisch gebildeter, sehr talentvoller Dilettant, Klavierspieler, der mit Beethoven bekannt war und von diesem so weit geschätzt wurde, daß ihm der Meister die öffentliche Vorführung von Op. 90 anvertraute. Schindler, der dem Konzert beiwohnte, es war eines von Schuppanzigh im Februar 1816, sagt darüber (II, S. 240): „Er hatte den Vortrag einem künstlerisch gebildeten Dilettanten, Stainer v. Felsburg, anvertraut, nachdem er ihn zuvor in das poesiereiche und im ersten und dritten Satze ungewöhnlich schwer darzustellende Werk eingeführt. Diese beiden Sätze bezeichnete der Meister mit: Träumerische Empfindungen. Ihr Vortrag erfordert

freie Bewegung.“ Schindler übersieht dabei, daß Op. 90 nur zwei Sätze hat. Vielleicht verwechselt er dieses Werk mit Op. 101. 1824 verfaßte Stainer v. Felsburg die Adresse, die hervorragende Wiener Kunstfreunde dem Meister widmeten (Schindler II, S. 60ff. und 236). Der Verfasser unterzeichnete die Adresse mit dem Beisatz „Bank-Liquidator“, nannte sich aber nicht als Verfasser des Textes. An Czernys privaten Sonntagsmusiken nahm Stainer teil, doch trat er wenig in der Öffentlichkeit hervor.

**Stammbaum** (Verwandtschaft). Väterlicherseits stammt der Künstler Ludwig van Beethoven aus den Niederlanden, was wohl schon nach dem Namen zu vermuten ist. Mütterlicherseits sind die Vorfahren alle deutsch, soweit man sie zurückverfolgen kann. Vor etwa 26 Jahren begannen erst sachlich, dann während des Weltkrieges gehässig allerlei Streitigkeiten um die Nationalität Beethovens, als ob diese Angelegenheit, die kaum irgendwelche anthropologische Bedeutung hat, die Beurteilung des Künstlers irgendwie beeinflussen könnte. Die Familie Beethoven ist schon im 17. Jahrhundert in Antwerpen nachweisbar. So z. B. gab es einen Peeter Beethoven, der 1689 auf 1690 beim Maler Abraham Genoels Lehrjunge war. Dann kommt ein Bildhauer in der Antwerpener Künstlergilde vor, der 1712 auf 1713 Meister war und den Franciscus Bonardt zum Schüler hatte 1732 auf 1733 (vgl. Rombouts und Van Lerijs, „De Liggeren“). Der Urgroßvater unseres Meisters hieß Henri Adelard v. Beethoven (er starb 1745) und war in Antwerpen Schneider, wo er 1713 ein Haus kaufte: „zur Weltkugel“. Es bestand noch lange. Das Geschäft verkrachte, und das Haus wurde 1754 von Gerichts wegen verkauft. Die Familie war zahlreich. Ein Sohn Louis zog von Antwerpen fort nach Löwen, dann nach Bonn. Er hatte sich der Musik gewidmet und wurde 1733 kurfürstlicher Kapellmeister. Es ist Beethovens Großvater, eine Zierde der Familie. Noch viele andere, zum Teil noch ältere Beethovens lebten in Löwen und Mecheln. (Dazu L. de Burbure in „Biographie nationale publiée par l'Académie Royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique“ Bd. II [1868], Th.-R. I, S. 105ff.) — Dieser Großvater ist am 23. Dezember 1712 zu Antwerpen geboren. Ob ihn Familienverhältnisse oder anderes verlaßten, von Antwerpen fortzuziehen, bleibt eine offene Frage. Schon 1731 ist er in Löwen als Tenorist nachweisbar (Urkunden bei Th.-R. I, S. 106ff.). 1733 wurde er in Bonn kurfürstlicher Hofmusikus mit 400 Gulden Gehalt. Damals verheiratete er sich mit Maria Josepha Poll, die ihm drei Kinder schenkte, und zwar eine Tochter, die bald starb, einen Sohn Markus Joseph, dessen Biographie unklar ist, und als drittes

Kind Johann van Beethoven (geb. vermutlich 1740 höchstwahrscheinlich zu Bonn und gest. am 18. Dezember 1792). Dieser wurde Beethovens Vater und ist noch weiter zu besprechen. Der Großvater war als Bassist jahrzehntelang in kurfürstlichem Dienst und wurde eine hochansehnliche Persönlichkeit in Bonn. Die Fischersche Handschrift nennt das Wohnhaus, Rheingasse 934, wo der Großvater eingemietet war, und zählt die Wohnräume auf. Das Bildnis in Goldrahmen wird erwähnt (siehe weiter unten). Dann heißt es: „Statur des Hofkapellmeisters: ein großer schöner Mann, gelängtes Gesicht, breite Stirn, runde Nase, große dicke Augen, dicke rothe Wangen, sehr ernsthaftes Gesicht.“ Weiterhin wird er ein „sehr respektabler Mann“ genannt und herzensgut. „Seine Ehegemahlin, eine stille Frau, die aber dem Trunk ergeben war, womit er so viel heimliche Leiden ertragen hat“, muß im Hause doch wohl bekannt gewesen sein. Die Fischerschen Nachrichten erzählen, daß sie des Trunkes wegen „nach Cöln in Pension“ gegeben wurde, „wo sie auch starb“. Sie starb nach neueren Angaben zu Bonn 1775. (Schiedermair, „Der junge Beethoven“ S. 95. Er vermutet auch, daß „Köln“ und „Kölingasse“, diese in Bonn, verwechselt wären bei Fischer.) Der Großvater Ludwig betrieb neben der Musik auch einen bescheidenen Weinhandel. 1773 wurde er von Radoux gemalt. Sein Porträt, ein Brustbild (lebensgroß, hochelliptisch), hat sich in der Familie vererbt. Es gelangte zum berühmten Enkel und von diesem an den „Neffen Karl“, dann an dessen Witwe Karoline und in die Familie der Tochter Weidinger. Bei Weidingers habe ich es wiederholt gesehen und mir dort notiert, daß auf der Kehrseite des Rahmens ein Blatt mit alter Schrift befestigt ist mit dem Hinweis: „ÆTATIS 61, 1773“, was sich aber nicht auf die Entstehungszeit des Bildes beziehen kann, sondern auf das Todesdatum hinweist. In neuerer Zeit oft abgebildet. (Besitz des Herrn Oberbuchhalters Paul Weidinger.)

Der alte Hofmusikus wurde durch seinen Weinhandel mit dem Hofkellerschreiber Baum bekannt, wodurch es sich erklärt, daß der Name Baum in Beethovens Kindheit öfter genannt wurde (siehe bei: Baums).

Das Fischersche Manuskript geht nun auf den Sohn des Hofmusikus über, auf Johann v. Beethoven, den Vater des Komponisten. Sogleich an den Weinhandel des Alten anknüpfend, heißt es dort: „Johann van Beethoven verstand sich auch früh auf die Weinproben, er war aber auch zu rechter Zeit ein guter Weintrinker, dann war er munter und fröhlich, hatte alles genug; er hatte keinen üblen Trunk an sich.“ Ich hob die Worte durch den Druck hervor, die denn doch von Wichtigkeit sind für die Beurteilung des Weingenusses bei Beet-

hoven. Man wollte und will noch heute in manchen Büchern den Vater Beethovens und ihn selbst wo nicht zu einem Abstinenzler stempeln, so doch von irgendwelcher Trunksucht reinwaschen. Die Neigung zum Wein wurde schon bei Beethovens Großmutter Poll festgestellt. Nur überhaupt angemerkt sei es nebenbei, daß Willem v. Beethoven, der um 1680 in Antwerpen lebte, Weinhändler gewesen. Dieser Willem war Ururgroßvater des Komponisten. (Th.-R. I, S. 105.) Vom Weinhändler zum Trinker ist gewöhnlich nicht weit.

Indes hatte die Trunksucht oder, milde ausgedrückt, „der nicht üble Trunk“ des Tenoristen Beethoven keine bösen Folgen, solange jugendliche Kraft in der beruflichen Kunst ausreichte, und solange die häuslichen Verhältnisse noch nicht durch das Ableben der Gattin (von dieser wird alsbald zu sprechen sein) im Jahre 1787 gestört waren. Dann aber brach eine wirkliche Trunksucht bei Johann v. Beethoven aus. In der Fischerschen Handschrift heißt es offenbar von der früheren Zeit: „Johann van Beethoven, Hoftenorist, behauptete sein Amt pünktlich. er gab den Söhnen und Töchtern der hiesigen englischen, französischen und kaiserlichen Gesandten, den Herren und Töchtern vom Adel, auch angesehenen Bürgern, Lehrstunden auf dem Klavier und im Singen. Er hatte oft mehr zu thun als er thun konnte. Er erhielt auch oft NebenPräsente, da ihm viele gewogen waren. Dadurch konnte seine Haushaltung gut bestehen. Die Gesandten waren ihm sehr zugethan. Sie hatten ihren Hofmeistern erlaubt, wenn es ihm an Wein mangle, solle er nur zu ihnen schicken, dann brachten die Kellardiener ganze Paußen Wein in's Haus. Doch übte Beethoven bei dieser Erlaubnis auch Bescheidenheit.“ Wir bemerken, daß schon wieder vom Wein die Rede ist. Solange die Stimme aushielt, ging ja alles noch gut, aber schon bald nach schwerer Erkrankung der Frau muß Joh. v. Beethoven um Unterstützung bitten, da er sich „mit seiner kranken Frau und vielen Kindern nicht mehr zu helfen wisse“ (Gesuch vom Juli 1787). Am 17. Juli starb die geplagte Frau. Der Wein sollte die Sorgen betäuben, und Johann v. Beethoven sank immer mehr. Nach einer Erinnerung Stephan v. Breunings mußte der junge Ludwig einmal den trunkenen Vater aus den Händen der Polizei befreien. Johann v. Beethoven sollte nun in eine Art Verbannung auf ein kurkölnisches Landstädtchen geschickt werden, eine harte Maßregel, die aber Ludwig abzuwehren wußte (Th.-R. I, S. 236f., Gesuch vom 20. Oktober 1789), aber der ehemalige Tenorist wurde vom Dienst „dispensiert“. Er konnte noch in Bonn verbleiben bis zu seinem Tode (am 18. Dezember 1792). Schiedermaier sagt („Der junge Beethoven“ S. 193): „Aber, daß er [Johann v. Beethoven] nun gleichsam unter Katurel

gestellt war, zeigt auch die städtische Einwohnerliste von 1790, in welcher der ‚Hoforganist Beethoven junior‘ als Wohnungsinhaber figuriert.“ Der junge Ludwig galt also als Ernährer der Familie und war es auch wirklich. Er erhielt eine Gehaltszulage.

Bei alledem war die lange Krankheit der Mutter und ihr Ableben wie ein schweres Unwetter über die immerhin früher behagliche Lage der Beethovens hereingebrochen. Man versteht den Ernst des Sohnes und wird seine Festigkeit zu schätzen wissen. — Die Mutter, an der Ludwig liebevoll hing, hat uns noch zu beschäftigen. Sie war am 19. Dezember 1746 geboren, hieß Maria Magdalena Keverich und war in erster Ehe mit dem kurtrierschen Johannes Leym vermählt gewesen. Als noch ganz junge Witwe wurde sie mit Johann v. Beethoven, dem Tenoristen, bekannt, sei es in Ehrenbreitstein oder sonstwo in den nahen Gegenden unfern Bonns. „Die junge Frau stammte aus einer angesehenen und wohlhabenden Familie, die in Koblenz und Ehrenbreitstein seit lange ansässig war. Der Vater hatte als Hofkücheninspektor das Küchenwesen der kurfürstlich trierschen Residenz unter sich. Die Mutter war eine geborene Westorff und konnte Senatoren, Kauf- und Ratsherren unter ihren Vorfahren aufzählen“ (Schiedermaier). Leym war nach kurzer Ehe schon 1765 gestorben. Die Verehelichung mit Johann v. Beethoven erfolgte am 12. November 1767 zu Bonn in der St. Remigiuspfarre. In derselben Pfarre wurde Ludwig am 17. Dezember 1770 getauft. Johann v. Beethoven, der Vater unseres Ludwig, war erst seit 1764 als Hofmusiker fest angestellt. Man dürfte also nicht wenig auf die Mittel der Familie Keverich gerechnet haben, die sich freilich bei dem reichen Kindersegen allmählich verlieren mußten und offenbar während der langen Erkrankung der Frau versagten. Die zwei jüngeren Brüder Kaspar Anton Karl und Nikolaus Johann sind in eigenen Abschnitten des Handbuchs besprochen. Zu erwähnen ist aber die Reihenfolge der Geschwister, wie die folgende Übersicht angibt, die mit dem Großvater beginnt: Stammbaum nebenstehend.

**Stammbuch.** Als Beethoven 1792 von Bonn Abschied nahm, um in Wien einen langen Urlaub für seine weitere Ausbildung auszunützen, legte er ein Stammbuch an, in das mehrere seiner Bekannten Sprüche oder Verse eintrugen, Gereimtes und Ungereimtes. Dieses Stammbuch ist auf uns gekommen und befindet sich jetzt in der Wiener Nationalbibliothek (früher Hofbibliothek), wohin es noch aus Nottebohms Nachlaß gelangt ist. Die Angabe, als sei das Büchlein in der Kaiserlichen Fideikomißbibliothek vorhanden, war immer unrichtig. Zuerst ist es durch Nottebohm veröffentlicht worden in der „Allgemeinen



**Ludwig van Beethoven (1712—1773)**  
(Gemahlin Maria Josepha Poll gest. 1775)

Maria Bernhardina (1734—1735)		Ludowika, Mariar Jos. (1736 geb.)		Johann (1740?—18. Dez. 1792) Gemahlin: Maria Magd. Keverich (1746—17. Juli 1787)		
Ludwig Maria (geb. und gest. 1769)	Ludwig dernachmalige Tonkünstler	Kaspar Anton Karl (1774—1815, vermählt 1806 mit Johanna Reiß. Deren Sohn war Karl (1806—1858) vermählt mit Karoline Naske — Siehe bei: Neffe.)	Nikolaus Johann (1776—1848) verheiratet mit Therese Obermayer.	Anna Maria Francisca (geb. und gest. 1779).	Franz Georg (1781—1783).	Maria Margaretha Josepha (1786—1787).

(Neben den obengenannten Schriften noch von Bedeutung Werner Hesse: „Die Familie van Beethoven in Bonn und ihre Beziehungen (1880) in „Monatsschrift für Rheinisch-westfälische Geschichtsforschung“, Karl Lohmeyer, „Rheinische Ahnen Ludwig v. B.'s“ in Literar. Beilage der Köln. Zeitung 16. Dez. 1817. H. A. Grimm in der „Köln. Zeitung“ 6. Jan. 1918. J. J. Wagner in der Coblenzer Zeitung 1. März 1918 „Beethoven und die beiden Rovantini“, und derselbe in der „Kölnischen Volkszeitung“ 8. Dez. 1918 „Neues über Beethovens Großeltern mütterlicher Seite“.)

musikalischen Zeitung“, Leipzig 1871 (Jahr VI, Nr. 5, S. 17). Der genannte Forscher hat seine Studie dann in den ersten Band seiner „Beethoveniana“ (1872) aufgenommen. Die Personen, die sich ins Stammbuch eingetragen haben, machen uns mit dem Kreise bekannt, in welchem Beethoven gegen Ende seiner Bonner Zeit verkehrte, ohne daß damit ein Verzeichnis seiner damaligen Bekannten gewonnen wäre. Die meisten der Personen, die sich eingetragen haben, sind im vorliegenden Handbuch besprochen und hängen mit dem Zehrgarten der Wittib Koch in Bonn zusammen. Vollständig ist das Stammbuch mitgeteilt durch Riemann im Anhang IX bei Th.-R. I, S. 495 und neuestens in Schiedermair, „Der junge Beethoven“. Bemerkungen dazu auch in Friedls „Weltpost“ von 1897 Nr. 6, S. 135ff., Theod. Gottlieb über die Gedichte von Jos. Eichhoff und Degenhart, überdies Ergänzungen und Berichtigungen zu Nottebohms Mitteilungen in der „Allgem. musikalischen Zeitung“ von 1871. Einige Mißverständnisse bei Kalischer im Buch „Beethovens Frauenkreis“.

Die benutzten Blätter sind folgende:

- (I.) Malchus (Eintragung vom 24. Oktober 1792),
- (II.) Wittib Koch („Bonn, den 1. 9. 1792 am abend unseres abschiedes“),
- (III.) Marianne Koch (Eintragung vom 24. Oktober),
- (IV.) Richter (24. Oktober),
- (V.) Koch jun. (24. Oktober) mit Zitat aus Schiller,
- (VI.) Joh. Jos. Eichhoff (25. Oktober), mit Gedicht, in welchem auf eine bevorstehende Rückkehr Beethovens nach Bonn angespielt wird,
- (VII.) Schattenriß ohne Namen,
- (VIII.) Graf Waldstein (29. Oktober). — Siehe bei: Waldstein.
- (IX.) Degenhart (30. Oktober),
- (X.) „Heinrich Struve aus Regensburg in russisch kaiserlichen Diensten“ (30. Oktober),
- (XI.) Eleonore Breuning (1. November). Anführung aus Herder,
- (XII.) Ein Breuning (1. November),
- (XIII.) Eilender (1. November),
- (XIV.) J. H. Crevelt, Arzt, „ihr Verehrer und Freund“ (1. November. Das Datum „1. Oktobr. 1792“ ist augenscheinlich verschrieben mit Verwechslung der Monatsnamen),
- (XV.) Klemmer (1. November).

**Starke** (auch Starcke), Friedrich (geb. 1774 zu Elsterwerda in Sachsen, gest. in Döbling [bei Wien] 1835). Tüchtiger, vielseitiger Musiker, mit dem Beethoven gern verkehrte. Wie Schillings Enzyklopädie

(VI) mitteilt, lernte Starke „zunftmäßig alle Saiten- und Blasinstrumente üben“. Besonders auf dem Horn machte er große Fortschritte. Er war oft auf Reisen, hörte in Wien noch „Mozart spielen“, studierte bei Albrechtsberger Theorie. Schilling erzählt, daß er auch in Salzburg tätig war, und spricht von zwei „vergnügten Jahren“, die er zu Wels im Hause der Gräfin Pilati als Klaviermeister verbracht hatte. In der Franzosenzeit war er Regimentskapellmeister. Es folgten Aufenthalte in Sankt Pölten, Klattau, Preßburg und Wien. Dort wurde er offenbar bald mit Beethoven bekannt, dessen Neffen er im Klavierspiel unterrichtete, es mag 1815 oder 1816, aber vor 1820 gewesen sein. Ohne Angabe der Jahreszahl schrieb Starke selbst im Vorwort zu seiner (kleinen) „Wiener Pianoforteschule“, daß ihm der Unterricht des Neffen anvertraut worden ist. Beethovens Empfehlung verschaffte ihm, nach Schillings Mitteilung, die Stellung eines Waldhornisten bei der Hofoper. In der Folge war er wieder als Regimentskapellmeister tätig. 1816 schuf er das musikalische Tongemälde „Die Schlacht bei Leipzig“. Eine Reise in die Heimat, die ihn auch nach Prag und Leipzig führte, unterbrach seine Tätigkeit in Wien. Dann, wohl schon nach Beethovens Ableben, ging er in Pension. Als Ruhesitz wählte er das nahe Döbling. Dort starb er am 18. Dezember 1835. Gegen 1821 hatte Starke „in der Alservorstadt Nr. 197“ gewohnt (nach Böckh).

Um 1820 war Beethoven für Starkes Pianoforteschule tätig, für die er mehrere Stücke nach früheren Kompositionen einrichtete oder wieder abdrucken ließ, und zwar für den II. Teil, der 1820 erschien, das Andante und Rondo aus der Sonnenfelssonate (Op. 28) mit beachtenswerten Vortragszeichen und Beethovens Fingersatz. Ferner finden sich im III. Teil von 1821 „Kleinigkeiten“, für die Starke in einer Fußnote sehr warm eintritt. Es sind die: Bagatellen 7—11 aus Op. 119 und ein „Concertfinale von Ludwig van Beethoven“, das zwar keine völlig neue Erfindung ist, aber doch genug Selbständigkeit beanspruchen darf, um es als gesondertes eigenes Stück des Meisters anzuerkennen. Trotzdem fehlt es in allen Verzeichnissen der Werke Beethovens, in den alten, wie in den neuen. Das hängt jedenfalls so zusammen. Beim raschen Hinblicken erkennt man bald das Hauptmotiv der Coda aus dem letzten Satz des C-Moll-Konzertes Op. 37. Auch die weiteren Tonfiguren kommen in jener Coda vor. So meinte man, die bekannte Coda vor sich zu haben. Aber die Formung ist denn doch ganz anders als im Klavierkonzert. Taktart, Tempo, Tonart sind zwar dieselben, nämlich C-Dur, Presto und  $\frac{6}{8}$ -Takt; für das selbständige Stück mußten aber naturgemäß

die frei bewegten Fiorituren wegbleiben, die im Klavierkonzert nach dem Eintritt des C-Dur zur Coda hinüberleiten. Die ersten vier Takte des Codamotivs sind dieselben im Konzert und im kleinen Klavierstück. Dann folgt eine vereinfachte Wiedergabe des Tutti bis Takt 9 mit Auslassung der Flöten und Fagotte im zweiten Achtel. Die Sechzehntelfiguren, die nun im Klavierkonzert folgen, wiederholen sich auch im kleinen Klavierstück bis zu den zwei Takten vor dem Triller. Alles, was im Orchester dazu gespielt wird, blieb weg. Der Triller ist dann wesentlich verändert, technisch erschwert. Was auf den Triller im Klavierkonzert folgt, wird von Takt 37—47 gänzlich übersprungen, und das neue Klavierstück schließt sogleich mit der Gruppe der gebrochenen Oktaven und den Kadenzschlägen ab. Vom letzten „Tutti“ zum Schluß sind wieder zwei Takte, die beiden ersten, gestrichen. Alles zusammen sind von der Coda des Klavierkonzertes zwölf Takte unterdrückt. Das gibt schon an und für sich ein neues musikalisches Bild, ganz abgesehen von allerlei sonstigen Änderungen. Beethovensche Gedanken sind auch verflochten in das lange Übungsstück Nr. 33 des III. Teiles von Starkes Pianoforteschule, und zwar sind es Stellen aus dem Adagio der D-Moll-Sonate Op. 31. Zwischen hinein werden Hummel und andere zitiert. Zum Schluß noch weitere bekannte Beethovenstellen. Das 34. Übungsstück besteht aus Beethovens Thema „O Hoffnung“ und aus einer Auslese aus den 40 Variationen, die Erzherzog Rudolf über dieses Thema geschrieben hat. Auf die Selbständigkeit dieses Stückes habe ich zuerst aufmerksam gemacht im „Mödlinger deutschen Wochenblatt“ vom 13. August 1916. In Gänze ist dieses Finale mitgeteilt im „Merker“ vom 1. Januar 1917.

Von einem Besuch Starkes bei Beethoven im Pasqualatischen Hause 1812 ist im Abschnitt „Kaffeegenuß“ die Rede. Hier sei noch nachgetragen, daß der Kapellmeister damals sein Waldhorn mitgebracht hatte und mit Beethoven die Sonate Op. 17 spielte. Oft war Starke auch beim Meister zum Mittagessen geladen. Auch hatte er das Glück, Beethovens freie Fantasie zu bewundern. (Ludw. Nohl, „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen“ S. 114ff., und die Veröffentlichungen, die schon oben genannt sind. Th.-R. IV, S. 202, und Nottebohm sind nach obigen Angaben zu berichtigen. Siehe auch „Die Musik“ V. Jahr, Heft 4, S. 311, und I, Heft 13, und bei: E. T. A. Hoffmann und: Neberich.)

**Staudenheim**, Jakob (geb. zu Mainz 1764, gest. Wien 1830). Wurde Arzt und kam als solcher mit Beethoven in Verbindung. Er war in Paris und Augsburg und dann besonders bei Maximilian Stoll in Wien ausgebildet worden. Graf Karl Harrach förderte ihn mächtig, und bei

Gelegenheit einer schweren Erkrankung des Kaisers Franz wurde er ans Krankenbett gerufen. Nach der Genesung des Kaisers erhielt er den Leopoldsorden (1826). Auch wurde er beständiger Leibarzt des Herzogs von Reichstatt. Im Jahre 1812 begleitete er die kaiserliche Familie in die böhmischen Bäder. Wir wissen, daß Beethoven 1811 noch auf Malfattis Rat die Kur in Teplitz gebraucht hat. 1812 riet ihm Staudenheim, von Teplitz nach Karlsbad und Franzensbad zu gehen. (Vgl. Th.-R. II, S. 320 und 328, und Frimmel, „Beethovenforschung“ Heft 10.) Schindler (II, S. 112) sagt: „Seit dem Zerwürfnis mit Dr. Malfatti (1815) war der gleichberühmte Arzt Dr. Staudenheim sein Ordinarius.“ Dieser Jahresangabe widerspricht der Brief Beethovens vom 12. August 1812 an den Erzherzog Rudolf. Beethoven teilt darin mit, daß Dr. Staudenheim ihn nach Karlsbad und Teplitz gewiesen hat. (NB. Der Name hier richtig geschrieben, wogegen der Komponist ihn sonst auch „Staudenheimer“ nennt, auch Thayer hat die unrichtige Schreibung übernommen.) 1819 bittet Beethoven den Freund Haslinger, einen Brief an Dr. Staudenheim zu besorgen. (Brief an Haslinger vom 10. Oktober 1819, Th.-R. IV, S. 166.) 1820 und 1822 schickte Staudenheim den kränkelnden Meister zur Kur nach Baden (Th.-R. IV, S. 220 und 275). Noch im Frühling 1824 stand Beethoven mit Staudenheim in Verbindung (Th.-R. V, S. 100). Doch wurde vom Sommer an Dr. Braunhofer bevorzugt. Beide genannte Ärzte zogen sich von dem unzuverlässigen Klienten zurück und waren in der letzten Zeit Beethovens nicht zu bewegen, ans Krankenbett zu kommen.

(Staudenheim stand noch 1820 mit dem gräflichen Haus Harrach in Verbindung und wohnte im Harrachschen Gebäude auf der Freieung. — Ein Bildnis des schon etwas ältlichen Dr. Staudenheim ist von F. Wolf auf Stein gezeichnet, mit langer Inschrift, der oben einige Zahlen entnommen sind. In den Gesprächsheften von 1820 kommt Staudenheim mehrmals vor. [Walt. Nohl: „Konv.-Hefte“ I. Bd. S. 260, 263 und 278. Dr. Smettana wird aber für den Neffen zu Rate gezogen.] Andere biographische Nachrichten bei: Wurzbach.)

**Steibelt**, Daniel (geb. 1765 zu Berlin, gest. 20. September 1823 zu St. Petersburg). Steibelt verfügte über ein nur kleines Musiktalent, doch verstand er es vorzüglich, sich geltend zu machen. Schon früh war er verschuldet, und seine geschäftliche Tätigkeit wurde mißfällig aufgenommen. Als Klaviervirtuose machte er schon gegen 1790 Aufsehen in einigen großen Städten, doch konnte er seiner Schulden wegen nirgends festen Fuß fassen. Von seinem Auftreten in Prag wußte Tomaschek (in der „Libussa“ von 1848, S. 379) bemerkenswerte Einzelheiten mitzuteilen. In der feinen Gesellschaft galt er als Schwindler.

Nun hatte er eine Engländerin bei sich, die ihn mit dem Tamburin begleitete. „In kurzer Zeit wurde der Wunsch, dieses Instrument so behandeln zu können, in allen Damen rege.“ Steibelt nützte die Lage aus. Die Engländerin gab Stunden im Tamburinspiel, und er verkaufte eine ganze Wagenladung dieser Lärminstrumente. Dann reiste er mit vollen Säcken nach Wien. Dort wurde er unter andern beim Grafen Fries eingeführt. Und bei Fries war es im Jahre 1800, daß er mit Beethoven zusammenkam. Man brachte in diesem glänzenden Adelshause damals Beethovens B-Dur-Trio zur Aufführung, als auch Steibelt dort war. Dieser lobte Beethoven mit einer Art Herablassung und fantasierte danach unter Anbringung vieler Tremolos, die damals noch nicht abgenutzt waren. Auch ein Steibeltsches Quintett wurde aufgeführt. Beethoven, jedenfalls die Hohlheit der Steibeltschen Musik durchschauend, war nicht zum Spielen zu bringen. „Acht Tage später war wieder Concert beim Grafen Fries. Steibelt spielte abermals ein Quintett mit vielem Erfolge, hatte überdies (was man fühlen konnte) sich eine brillante Phantasie einstudiert und sich das nämliche Thema gewählt, worüber die Variationen in Beethovens Trio geschrieben sind, dieses empörte die Verehrer Beethovens und ihn selbst; er mußte nun ans Clavier, um zu phantasieren. Er ging auf seine gewöhnliche, ich möchte sagen, ungezogene Art, ans Instrument wie halb hingestoßen, nahm im Vorbeigehen die Violoncellstimme von Steibelts Quintett mit, legte sie (absichtlich?) verkehrt aufs Pult und trommelte sich mit einem Finger von den ersten Tasten ein Thema heraus. — Allein, nun einmal beleidigt und gereizt, phantasierte er so, daß Steibelt den Saal verließ, ehe Beethoven aufgehört hatte, nie mehr mit ihm zusammenkommen wollte, ja es sogar zur Bedingung machte, daß Beethoven nicht eingeladen werde, wenn man ihn haben wolle.“ (Ries in den „Notizen“ S. 81f.) Schindler greift in der ersten Auflage seiner „Beethovenbiographie“ über die Ausdrucksweise bei Ries und tadelt die Mitteilung von der „ungezogenen“ Art Beethovens, ans Klavier zu gehen. Damals, 1840, als jene erste Auflage erschien, war Schindler dem Kunstgenossen Ries noch feindlich gesinnt. Später glich sich der Gegensatz aus (siehe bei: Schindler und: Ries). In der „Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung“ von 1799, S. 888, werden von Steibelt angekündigt: 12 Walzer für Klavier mit Begleitung von Tamburin und Triangel. — „Der Sammler“ von 1824, S. 504, meldet: „Der als Componist und als ausgezeichnete Clavierspieler berühmte Steibelt ist in der Mitte Septembers zu Petersburg verstorben“ (siehe auch bei: Fries). — Siehe auch Ledebur: Berliner Musiker.

**Stein**, Matthäus Andreas (geb. in Augsburg 1776, gest. 1842 wohl zu Wien). Als Sohn des berühmten Augsburger Klavierbauers Andreas Stein wurde er schon im Vaterhaus zur Musik und zum Klavierbau erzogen. Seine ältere Schwester Nanette und er führten nach dem Ableben des alten Andreas Stein das Geschäft weiter und hatten den glücklichen Gedanken, nach Wien zu übersiedeln, wo sie bis 1802 gemeinsam arbeiteten. Dann trennten sie sich. Nanette, damals schon längst Frau Streicher, und Matthäus Andreas Stein waren also Firmen nebeneinander (siehe bei: Streicher). Stein trat oft als Konzertspieler auf und sollte (nach Ries, „Notizen“ S. 114) auch einmal Beethovens C-Moll-Konzert spielen, da Ries vorgeschlagen hatte, statt des Konzertes in G-dur das schon einstudierte aus C-Moll zu spielen. Stein erbot sich anfangs, das G-Moll-Konzert rasch einzustudieren, mußte aber doch das C-Moll-Konzert vortragen. Es gelang nicht gut. Obwohl Beethoven mit dem jüngeren Stein oft zusammentraf, konnte er ihn doch „nicht recht leiden“, wie Ries an der angeführten Stelle mitzuteilen weiß. A. W. Thayer hat den Klavierbauer M. A. Stein noch gekannt und gesprochen und über die Mälzel-Angelegenheit befragt (Th.-R. III, S. 386). Als Musiker hat dieser Stein keine tiefen Spuren in der Kunstgeschichte zurückgelassen. (Einiges bei Th. Bolte: „Die Musikerfamilien Stein und Streicher“, Wien 1917. Riemanns „Musiklexikon“ nennt nur F. Luib, „Biographische Skizze des J. A. Stein“, 1886. — Siehe bei: Konzerte und: Streicher.)

**Steiner**, Sigmund Anton (geb. 1773 zu Weitersfeld in Niederösterreich, gest. in Wien 1838). 1784 war er Sängerknabe in Langenlois, dann in Wien Schreiber bei einem Advokaten und später Sekretär beim Hofagenten Jos. Hartel v. Buchsenstein. Als geriebener, fürs Geschäftsleben begabter Mann, wie es bei Bormann (in „Wien, wie es ist“ 1833, S. 47) angedeutet ist, erwarb er 1803 Senefelders chemische Druckerei, die er bis 1812 mit Rochus Krasnitzky führte. Der junge tatkräftige Tob. Haslinger, aus Linz nach Wien kommend, trat 1810 bei Steiner als Buchhalter ein. 1814 wurde Haslinger öffentlicher Gesellschafter bei Steiner. Damals verschob sich der Schwerpunkt des Geschäftes von einer Massenherstellung mittelmäßiger Lithographien auf den Musikalienverlag, und dieser führte zu einer Verbindung mit Beethoven, die noch zu besprechen sein wird. 1826 zog sich der tätige, aber schon etwas gealterte Mann vom Geschäft zurück. Er wirkte nun als Ausschußmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde und als Schätzmeister des Kunsthändlergremiums bis zu seinem Tode.

Beethoven, der früher bei Artaria in Wien, dem „Kunst- und Industrie-comptoir“, Breitkopf & Härtel in Leipzig und anderen verlegt hatte,

trat spätestens 1814 mit Steiner in geschäftliche Verbindung, die bis in die 1820er Jahre ausdauerte, wonach erst Schotts in Mainz und Schlesinger in Berlin und Paris an die Reihe kamen. In einem Briefe Haslingers an J. N. Hummel vom 10. November 1825 kommt die Bemerkung vor, daß Steiner damals schon „älter und etwas wunderlicher“ (Frimmel, „Beethovenforschung“ Heft 10, S. 48) geworden war. Er fand z. B. damals ein Hummelsches Rondo, das ihm angeboten war, zu teuer. Auch mit Beethoven war er in geschäftlicher und anderer Beziehung gelegentlich von dem freundlichen Einvernehmen, das jahrelang herrschte, etwas abgekommen. Die Briefe an den Steiner-schen Laden, der sich im Paternostergassel befand, sind von Beethoven gewöhnlich an Haslinger gerichtet worden. Es sind ganze Reihen von vertraulichen Briefen und Zetteln, in denen Beethoven sich „Generalissimus“ nannte und Steinern „Generalleutnant“, neben dem Haslinger als „Adjutant“ bezeichnet wurde, und Diabelli als „Diabolus“ auftritt. Die Mißstimmungen, die Steiner und Beethoven gelegentlich nicht vermeiden konnten, hingen mit Geldangelegenheiten zusammen, die mir, dem Nichtfinanzmann, nicht vollkommen klar sind, und die jedenfalls dem rechnungsunkundigen Beethoven lästig genug waren. In einer solchen Angelegenheit schrieb Steiner an Beethoven am 29. Dezember 1820. Die Handschrift war vor Jahren bei Herrn Dr. Vincenz Miller v. Aichholz in Wien, und ich führe daraus mehrere Stellen an. Überschrift: „Hochzuverehrender Herr und Freund Beethoven!“ Nach einem Anfang über drei „Ouvertüren in Partitur“, die Beethoven korrigieren möge, sagt Steiner: „... mit Ihrer Äußerung über meine Ihnen gesandte Rechnung bin und kann ich nicht zufrieden seyn, denn ich habe Ihnen an Interessen für baar darliehenes Geld 6% berechnet, wogegen ich Ihnen für Ihr bei mir liegen gehabtes Geld 8% und auch Ihr Capital prompt bezahlt habe.“ „Ich habe Ihnen als Freund in der Noth gedient, ich habe auf Ihr Ehrenwort gebaut...“ Steiner weist dann darauf hin, daß er niemals zudringlich gewesen sei, und fährt dann fort: „Wenn Sie bedenken, daß mein Ihnen gemachtes Darlehen zum Theil schon ins fünfte Jahr geht [!!!], so werden Sie selbst bescheiden, daß ich nichts weniger als ein zudringlicher Gläubiger war.“ Er brauche aber für sein Unternehmen Geld, sonst würde er Beethoven schonen. Aus dem langen Schreiben geht hervor, daß Steiner vor 17 Monaten, das wäre also im Sommer 1819, an Beethoven baare 4000 Gulden Konv.-Münze oder 10 000 Gulden Wiener Währung als Kapital rückbezahlt hatte, daß aber der Verleger seine Gegenforderung nicht sogleich abgezogen habe. Das Schreiben schließt mit folgendem: „Daher beschwöre ich Sie wieder-



holt, mich nicht im Stiche sitzen zu lassen und Mittel aufzufinden, meine Rechnung so schnell als möglich zu saldieren . . ." und fügt noch einen herzlichen Neujahrswunsch hinzu. Unterschrift: „Ihr ganz ergebener S. A. Steiner.“

Auf diesem Brief Steiners notierte Beethoven mehreres mit Bleistift, was für die Ermittlung der Höhe der Steinerschen Forderung Anhaltspunkte gibt: „Summa 1300

750	2420“.
70	
300	

„Die 1300 fl. W.W. sind wahrscheinlich 1816 oder 1817 aufgenommen worden — Die 750 fl. W.W. noch später, vielleicht 1819 — die 300 fl. sind schulden, welche ich für die Frau v. Beethoven übernommen und auch nur einige Jahre betragen können. Die 70 fl. dürften auch 1819 für mich bezahlt worden sejn.“ Überdies noch die Bemerkung zum Schluß: „Zur Bezahlung kann angewiesen werden jährlich 1200 fl. in halbjährigen raten.“ Von anderer Hand ist dann auf dem Umschlagbogen bemerkt: „Herr Steiner sagt, er will das Pauschale von 1200 fl. W.W. annehmen welche so zu bezahlen wären, daß bis 15. April d. J. die Hälfte und bis 15. Oktober d. J. die andere Hälfte bezahlt werde.“ Die ganze Geldangelegenheit, die bis ins Jahr 1813 zurückreicht, bis in die Zeit, als Beethoven bei Steiner Geld aufnehmen mußte, das dann zum Teil in Form neuer Werke, zum Teil in Ratenzahlungen zurückgegeben wurde, und das auch zu einem Prozeß mit der Schwägerin Johanna Anlaß gab, ist ziemlich verwickelt und hat für die Kunstgeschichte vielleicht weniger Bedeutung, als jetzt angenommen wird. Auch ist noch mancher Punkt strittig. Man lese neben Th.-R. und Reinitz auch Max Ungers Aufsatz in „Deutsche Musikerzeitung“ vom 27. Dezember 1924 und R. Heuberger in „Neue freie Presse“ vom 17. August 1900, auch Walter Nohl, „Konversationshefte“ I, S. 130.

Schindler behandelt die Firma Steiner & Co. jedenfalls mit einiger Mißgunst, und man hat dem Forscher Dr. Max Unger dankbar zu sein, daß er Steiner gegen den viel gelesenen alten Beethovenbiographen in Schutz nimmt und auf die Steinerschen Pläne einer Gesamtausgabe der Werke Beethovens ausführlich eingeht. (Dazu Max Unger, „Beethoven über eine Gesamtausgabe seiner Werke. Nachbildung eines unbekannten Schriftstückes aus dem Beethovenhaus“ [Bonn, 1920, Verlag Beethovenhaus], und desselben „Ludwig van Beethoven und seine Verleger S. A. Steiner und Tobias Haslinger in Wien, Ad. Mart. Schlesinger in Berlin“, R. Lienau, 1921.) Immerhin bleibt es klar, daß

Steiner als Geschäftsmann seinen eigenen Vorteil stets im Auge behielt. Eine ernstliche Uneinigkeit Beethovens und Steiners hängt nicht mit der leidigen Geldfrage, auch nicht mit der Gesamtausgabe zusammen, endlich auch nicht mit einer Indiskretion der Mainzer „Cäcilia“, sondern mit Meinungsverschiedenheit über die Titelblätter der Beethovenschen Werke, die Steiner erscheinen ließ. Beethoven mußte sich an die Zensurbehörde wenden. (Bezüglich „Cäcilia“ siehe bei: Haslinger.)

In Steiners Verlag erschienen zu Beethovens Lebzeiten folgende Werke: Die Klaviersonate Op. 90, angezeigt als neu in der „Wiener Zeitung“ vom 9. Juni 1815. Die Schlachtmusik in Partitur, Stimmen und mehreren Einrichtungen für wenige Instrumente, reichlich angekündigt im März 1816. Die Polonaise Op. 89 war bei Mechetti erschienen im März 1815, dagegen wurde durch Steiner am 11. August 1815 angekündigt Beethovens Musik zu Treitschkes „Ehrenpforten“. Am 21. September 1815 erfolgte die Anzeige der Lieder „Merkenstein“ und „Der Mann von Wort“, dann im Jahre 1816 der Lieder Op. 94 „An die Hoffnung“ und des Zyklus „An die ferne Geliebte“ Op. 98 und nicht lange danach der VII. und VIII. Symphonie. Bei Steiner erschien auch noch Op. 95, das Zmeskillquartett, die G-Dur-Sonate für Klavier und Violine Op. 96, das große B-Dur-Trio Op. 97 und das Thema für die Variationen des Erzherzogs Rudolf, wogegen die Klaviersonate Beethovens Op. 106, die demselben Erzherzog gewidmet war, bei Artaria 1819 erschien. Dasselbe ist von Op. 102 und Op. 105 zu sagen. Erwähnenswert noch Op. 118 der „Elegische Gesang“ für Pasqualati. Demnach ist zu bemerken, daß im angedeuteten Zeitraum auch noch andere Verleger außer Steiner mit Beethoven Verkehr hatten. Auch bereiteten sich schon die Beziehungen zu Schlesinger in Berlin und zu Schotts in Mainz vor. 1824 war Steiner noch unter den Anregern zur ehrenden Adresse für Beethoven (siehe: Ehrungen). 1826 wurde der Verlag im wesentlichen an Haslinger übergeben. 1827 nahmen Steiner & Co. aus Beethovens Nachlaß mehrere große Handschriften in Anspruch, so die „Vollständige Originalpartitur der 7. Symphonie [in] A“, ferner die „Siegessymphonie von der Schlacht bei Vittoria. Originalpartitur“, und das „Finale der 8. Symphonie F-Dur“. Auch „Der heilige Augenblick, Cantate in Partitur“, und „Ausgeschriebene Stimmen einer Cantate und Partitur für den Chordirector in 2 Paqueten“. (Vgl. Frimmel, „Beethovenstudien“ II, S. 186.) — Reichliche Nachrichten über die Beziehungen Beethovens zu Steiner bei Th.-R., besonders im III. Band, nach Register. Das Briefchen an Treitschke vom 4. Juni

1814 verrät schon eine vertraute Bekanntschaft Beethovens mit dem Verlag. — Seyfried teilte schon die militärischen Fachausdrücke des Verkehrs Beethoven—Steiner mit. (Siehe auch bei: Schösser.)

**Sterkel**, Johann Franz Xaver (geb. zu Würzburg 1750, gest. 17. Oktober 1817 ebendort), Tonkünstler, ursprünglich Theolog, wurde 1778 kurfürstlicher Hofkaplan und Organist zu Mainz. Nach einer italienischen Reise, die er auf Kosten des Kurfürsten unternehmen durfte, erhielt er höhere Würden. 1793 wurde er kurfürstlicher Kapellmeister. Durch die Franzosenzeit verlor er seine Stellung. Später wirkte er in Aschaffenburg und Würzburg. In Aschaffenburg befand sich die Sommerresidenz des Mainzer Kurfürsten. Dort war es, daß der junge Beethoven Sterkels hervorragendes Klavierspiel kennen lernte. Es war 1791 gelegentlich der Musikerreise zum Ordenskapitel nach Mergentheim (siehe: Aschaffenburg und: Mergentheim). Wegeler („Notizen“ S. 17) erzählt die Zusammenkunft, die noch etwas ausführlicher in einem Brief Nikolaus Simrocks an Schindler geschildert wurde, wie folgt:

(Die Erinnerung Mäurers, mitgeteilt an Jahn, verwechselt offenbar die kurfürstlich Mainzsche Sommerresidenz in Aschaffenburg mit der Winterresidenz in Mainz und berichtet, daß Beethoven vom Bonner Kurfürsten Maximilian Franz nach Mainz zu Sterkel geschickt worden sei. — Schiedermair läßt durchblicken, daß eine Beeinflussung des jungen Beethoven durch Sterkelsche Musik denkbar wäre. Bei Schiedermair Sterkels Bildnis.)

„Ich erinnere mich, daß mehrere der Kurfürstlichen Hofmusik bei unserer Durchreise in Aschaffenburg schicklich fanden, den Herrn Kapellmeister Sterkel zu besuchen und Beethoven mit ihm bekannt zu machen. Wir wurden sehr freundschaftlich aufgenommen, und nach einigen Höflichkeiten war der Herr Kapellmeister so gefällig, uns eine seiner Sonaten mit Violinbegleitung, welche Andreas Romberg übernahm, vorzutragen, in seinem eignen, zierlichen, sehr gefälligen Spiel. Darauf ersuchte er Beethoven, zu spielen, und wünschte besonders seine unlängst in Mainz gestochenen Variationen über das Thema von Righini, Vieni Amore, von ihm selbst spielen zu hören: daß er gestehe, sie seien ihm zu schwer, er könne sie nicht spielen — darauf suchte Herr Sterkel in einem Pack Musik, konnte aber das Exemplar nicht finden; wir hatten nun etwas Mühe, Beethoven zu bewegen, daß er solche auswendig spielen möge. Es schien uns allen, Herr Kapellmeister glaubte, Beethoven habe sie zwar geschrieben, könne sie aber vielleicht selbst nicht spielen. Dies bemerkte Beethoven selbst. Nun setzte er sich und spielte sie zum Erstaunen der gegenwärtigen Bönnischen, die ihn noch nie so gehört, ganz in der Manier

des Herrn Kapellmeister mit der größten Zier und brillanten Leichtigkeit, als seien diese schweren Variationen wirklich ebenso leicht wie die Sterkelsche Sonate, und hängte hieran noch ein paar ganz neue! Herr Kapellmeister war in seinem Lobe unerschöpflich und verlangte durchaus, daß wir bei der Rückkehr ihn wieder besuchen möchten — was aber der Eile wegen nicht geschah. —“

Ob Beethoven wohl die kriegerische Komposition Sterkels kennen gelernt hat, die Sterkel „Auf Clairfaits Sieg, als er am 29. Oktober 1795 die französischen Linien vor Mainz erstürmte“ geschaffen hat? Sie steht als Singstimme mit Klavierbegleitung verzeichnet. (Mir leider nicht näher bekannt.)

**Stich**, Johann Wenzel (geb. in Zechuzicz im Caslauer Kreis in Böhmen 1748, gest. Prag 1803). Er nannte sich im Ausland Punto. Weltberühmter Waldhornbläser, geringwertiger Komponist. Graf Joh. Jos. Thun erkannte seine Begabung für Musik und zog ihn nach Prag. In München, Dresden weitere Ausbildung. War dann wieder bei Thun in Prag. Es folgten jahrelang Reisen in England, Frankreich, Spanien, Italien. Dann wirkte er berufsmäßig je einige Jahre in Würzburg und Paris. Nach neuerlichen Kunstreisen kam er vorübergehend nach Wien. Im Januar 1800 berichtet die „Allgemeine musikalische Zeitung“ (Sp. 297): „Der berühmteste aller jetzigen Waldhornisten, Punto, ist jetzt in München und genießt ausgezeichneten Beyfall des Hofes und des Publicums.“ Bald danach machte er in Wien Aufsehen in den dortigen Musikkreisen, und es läßt sich denken, daß er nicht lange nach seiner Ankunft auch mit Beethoven zusammengetroffen ist. Verkehrte er doch unter anderem bei Jos. Deym (Hofstatuarius Müller), wo er in den Musikabenden sein Waldhorn hören ließ. Gräfin Josephine Brunsvik-Deym schrieb um jene Zeit, bald nach 1800, an eine ihrer Schwestern: „Nous avions une charmante musique. Punto, Beethoven, Schuppanzigh, Smeskall. Tu pense que cela donne quelque chose du bien. Punto joue vraiment merveilleusement. Ils déjeunerent tous chez nous et ensuite on fit de la musique toute l'après-midi.“ Wer die Briefe aus der Familie Brunsvik kennt, weiß, daß man sich dort mit einem schäuderhaften Französisch abfinden muß. Indes ist der Sinn klar genug. (Vgl. A. de Hévésy, „Les petites amies de Beethoven“ S. 43 und die Anmerkung.) Mit Beethoven war schon früher verabredet worden, daß unser Meister für den fremden Virtuosen eine Sonate komponiere. Dazu erfährt man aus Ries („Notizen“ S. 82) folgendes: „Die Composition der meisten Werke, die Beethoven zu einer bestimmten Zeit fertig haben wollte, verschob er fast immer bis zum letzten Augenblick. So hatte er dem berühmten Hornisten Ponto

(NB. verdruckt statt *Punto*) versprochen, eine Sonate (Op. 17) für Clavier und Horn zu componieren und in Pontos Concert mit ihm zu spielen. Das Concert mit der Sonate war angekündigt, diese aber noch nicht angefangen. Den Tag vor der Aufführung begann Beethoven die Arbeit und beim Concert war sie fertig.“ Man wird die Riesschen Angaben nicht ohne jeden Zweifel aufnehmen, doch läßt sich unbedingt annehmen, daß die Hornsonate, eine überaus frisch erfundene Komposition, zu den rasch geschriebenen Arbeiten des Meisters gehört. Die erste Aufführung war am 18. April 1800. Bald danach wird sie von beiden Künstlern wiederholt in der Wohltätigkeitsakademie der Frau Gherardi-Frank vom Jänner 1801. — Stich kehrte nach vieljähriger Abwesenheit wieder in sein Vaterland zurück. Er starb, schon 1802 erkrankt, am 16. Februar 1803 zu Prag.

(Vgl. Dlabacz, „Künstlerlexikon für Böhmen“, C. v. Wurzbach, „Biograph. Lexikon“, Gerbers „Universallexikon“ und die neueren Musiklexika einschließlich Riemanns. — Hanslick, „Geschichte des Concertwesens“ S. 118, 253. Th.-R. Bd. II nach Register. — Siehe auch bei: Brunsvik, Franck, Arbeitsweise. — Ein Kupferstich von Miger nach Cochin stellt den Hornvirtuosen *Punto* im Brustbild dar. War 1920 in der Wiener Beethovenausstellung zu sehen.)

**Stiebitz.** Siehe: (Weinstube zum) Kameel.

**Stiefelknecht** als Stimmgabel. (Siehe bei: Schuppanzigh.)

**Stieler**, Josef (1781—1858), der berühmte Münchener Bildnismaler, der die bekannte Halbfigur Beethovens mit der *Missa solemnis* geschaffen hat. (Näheres darüber bei Frimmel, „Beethovenstudien“ Bd. I, S. 88ff., und in dem Buch „Beethoven im zeitgenössischen Bildnis“ von 1823, wo auch die Quellen angegeben sind [vgl.: Äußere Erscheinung, Bildnisse].)

**Stimme.** Höchstwahrscheinlich hat Beethovens Stimme schon in der Zeit der Kinderkrankheiten sehr gelitten. Wäre es sonst denkbar, daß man in der Sängerfamilie, wo man den kleinen Ludwig für Klavier ausbildete, ihm die Geige in die Hand gab, ihn an die Orgel setzte, so gar nicht für den Gesang gesorgt hätte? Keine Erwähnung bei ihm von gesanglichen Leistungen, ganz im Gegensatz zum stimmbegabten Schubert. An der „Singmusik“, die später in Wien vorübergehend bei Beethoven abgehalten wurde, hat er selbst kaum als Sänger sich beteiligt, und Czerny sagt unverhohlen, daß Beethovens Singstimme abscheulich war. Ein einziger Ausspruch, es ist jener der greisen Frau Grebner, der uns durch Weingartner erhalten ist, deutet auf eine „sonore Baßstimme“, die bei den Proben zur Akademie von 1824 gehört worden sei, im Sprechen, aber nicht im Singen. Bei Rossinis

Besuch sei die Stimme sanft, aber etwas umflort gewesen. Von allerlei Erkrankungen im Bereich der Atmungsorgane weiß die Lebensgeschichte des Meisters zu erzählen, so daß der Mangel einer gesunden gleichmäßigen Stimme bei Beethoven so gut wie sicher ist. Beim Komponieren brummte er (nach Treitschke), oder er heulte (nach Schindler) oder beides durcheinander (nach Ries). Einmal „sang“ er den Baß, der in einer Partitur ausgelassen war, bei der Aufführung mit. Es war in den Musikübungen bei Lichnowski in einem Försterschen Quartett (Wegeler, „Notizen“ S. 51). Nach alledem, was wir bereits wissen, dürfen wir dabei an keine eigentliche Gesangsleistung denken, doch gibt es uns eine Andeutung der Stimmlage. Schlossers Biographie des Meisters knüpft an eine Stelle über die Ertaubung Beethovens die Bemerkung an: „Seine Stimme, wenn sie auch singend nie hatte gefallen können, doch rein im Sprechen war, verrieth jetzt den Mangel an Gehör. Sie wurde krehlend.“ Dabei ist es beglaubigt, daß Beethoven oft in ein „brüllendes Gelächter“ ausbrechen konnte, und von seiner „Löwenstimme“, die man bei Lichnowski hörte, als der Meister nach der langen Beratung und Probe des „Fidelio“ 1805 wieder zu guter Laune und zum Souper kam, wird berichtet. Dadurch, daß nirgends von einer bedeutenden Gesangsleistung etwas bekannt geworden ist, wird es auch begreiflich, daß Beethoven an das, was Sänger und Sängerinnen in erster Linie verlangen an Sanglichkeit, nicht genügend achtete, sondern den Kehlkopf als Instrument betrachtete, wie etwa Geige, Flöte, Horn und andere. So werden auch die häufigen Meinungsverschiedenheiten zwischen Beethoven und den Singkräften begreiflich. Dieser Teil seiner musikalischen Ausbildung war jedenfalls in Bonn vernachlässigt worden. Erst in Wien suchte er nach bestimmten Grenzen der Stimmgattungen, wie aus einer erhalten gebliebenen Notenschrift erhellt. (Vgl. „Wiener Zeitung“, Wien, 16. Dezember 1888.) — Zu den „Erinnerungen der Frau Grebner“ vgl. Felix Weingartner, „Akkorde“ (1912), danach Kerst, „Erinnerungen“ II, S. 80f. K. Czernys Aussage geschah Otto Jahn gegenüber. (Siehe auch bei: Rossini und: Sprache.)

**Stockerau**, Stadt, zu Beethovens Zeit noch Markt, in Niederösterreich an der Reichsstraße gelegen, die von Wien über Jedlersee nach Krems führt. Als der Bruder Johann den Komponisten und den Neffen Karl 1826 nach Gneixendorf führte, wurde dort übernachtet. Man hat die Wahl zwischen mehreren alten großen Gasthöfen in Stockerau, wenn man Beethovens Nachtquartier genauer bestimmen will. Ich hoffe, der Sache noch näher auf den Grund zu kommen, und zwar in einer Sonderarbeit über Beethovens Aufenthaltsorte. In

Frage kommen nur der „goldene Strauß“ (ein altes Haus aus der Barockzeit), ein noch älterer Bau zum „schwarzen Elefanten“ und Karl Prampers Gasthaus „Zur weißen Rose“ auf dem Rathausplatz. Dort hatte auch ehemals Kaiser Joseph II. übernachtet (nach der Überlieferung sogar wiederholt. Im jetzigen Extrazimmer eine marmorne Gedenktafel. Vgl. A. Starzer, „Geschichte von Stockerau“). Durch Stockerau muß Beethoven auch gekommen sein, wenn er nach Prag reiste oder von dort zurückfuhr. Denn Stockerau war Poststation mit Pferdewechsel. Es dürfte 1826 über zwanzig Gasthäuser besessen haben. (Durch die Freundlichkeit des Herrn Postdirektors Medwed habe ich eine Menge alter Gasthauseinschilde im Stockerauer Museum kennen gelernt.)

**Stoll, Maximilian** (geb. Erzingen in Baden, gest. Wien 1788). Berühmter viel beschäftigter Arzt, den allerdings Beethoven nicht mehr gekannt haben dürfte, der aber gelegentlich in Briefen Beethovens genannt wird, Stollianer und Brownianer. Dagegen gehörte Maximilian Stolls Sohn Johann Ludwig, der Dichter, zu den Bekannten unseres Meisters. Joh. Ludwig Stoll ist zu Wien 1778 geboren und ebendort am 22. Juni 1815 gestorben. Als Erbe des bedeutenden väterlichen Vermögens verbrachte er eine verschwenderische Jugend. 1809 stand er in Verkehr mit Justinus Kerner, der sich damals in Wien aufhielt. Dann ging Stoll nach Berlin. Mit Seckendorf trat er in Verbindung, und beide gaben die kurzlebige Zeitschrift „Prometheus“ (1808) heraus. In Wurzbachs „Biographischem Lexikon“ ist von Stolls zerfahrenem Wesen nach guten Quellen die Rede. Eine kurze Zeit lang war Stoll Theaterregisseur unter Palffy-Gräffer, unterstützte ihn und wußte um seine Not. Grillparzer nennt ihn und Beethoven in seinen „Erinnerungen an Beethoven“. Er spricht von unserem Meister, den er ja in seiner Jugend kennen gelernt hatte, und fährt fort: „Später sah ich ihn höchstens auf der Straße und ein paarmal im Kaffeehause, wo er sich viel mit einem, jetzt [1840] seit langem verstorbenen und vergessenen Dichter aus der Novalis-Schlegelschen Gilde Ludwig Stoll zu schaffen machte. Man sagte, sie projektierten zusammen eine Oper. Es bleibt unbegreiflich, wie Beethoven von diesem haltlosen Schwebler etwas Zweckdienliches, ja überhaupt etwas anderes als — allenfalls gut versifizierte — Phantastereien erwarten konnte.“ — Beethoven vertonte um 1811 Stolls Gedicht „O, daß ich Dir vom stillen Auge . . .“. („An die Geliebte“, erschienen nach Thayer in der Beilage zu den „Friedensblättern“ vom 12. Juli 1814.)

**Stolz des Künstlers.** Kein Geheimnis ist es, wie schwer Mozart noch unter dem Druck des Salzburger Bischofs gelitten hat. Noch dem

schon vorzüglichen Geiger Ludw. Spohr wurde es 1805 zugemutet, sich am Stuttgarter Hofe hören zu lassen, während die hohe Gesellschaft Karten spielte, und das Spiel von Ign. Moscheles diente noch 1816 dem sächsischen Hof als Tafelmusik. Aus seinem Braunschweiger Aufenthalt erzählt Spohr, daß, wenn dort Hofkonzert stattfand, jedes Forte verboten war, weil es die Herzogin im L'hombre-Spiel störte. „Man kann sagen, daß Beethoven zuerst diesen Bann der Untertänigkeit gebrochen und dem Musiker die volle freie Manneswürde zurückgegeben habe“ (nach Hanslick). Und in der Tat können wir als Gegensatz zur Spohrschen Unterwürfigkeit aus Beethovens Leben an die bekannte Begebenheit anknüpfen, die sich bei Browns in Baden zutrug, die Szene, als Beethoven sagte: „Für solche Schweine spiele ich nicht“. Er war im Spiel mit Ries gestört worden durch die aristokratische Gesellschaft im Nebenzimmer (siehe Abschnitt: Palffy, nach Ries). Seine Gönner Lichnowski und Lobkowitz, die Fürsten und der Erzherzog Rudolf, ja der Kaiser selbst und der Dichturfürst aus Weimar mußten sich nahezu des Künstlerstolzes erwehren, den Beethoven auch diesen Personen entgegenbrachte. Als Prinz Louis Ferdinand von Preußen in Wien zugleich mit Beethoven zu einer hochadeligen Dame geladen war, und als der Meister nicht an der Haupttafel sitzen sollte, verließ er unter Derbheiten die Gesellschaft. (Siehe bei: Friedr. Wilhelm.) Dutzende weiterer Beweise für Beethovens Stolz beizubringen fiel nicht schwer, um zu verstehen, warum ihn der alte Haydn den „Großmogul“ nannte. Beethoven vermied es ja aus Stolz, sich als Haydns Schüler zu bekennen. Noch aus Beethovens letzter Zeit sind Äußerungen bekannt, die das Selbstbewußtsein des Meisters bekunden. „Ich weiß, ich bin ein Künstler“, sagte er noch auf dem Totenbett zum kleinen Gerhard v. Breuning. Als der geringwertige Ring aus Berlin kam und Beethoven das Geschenk nicht königlich fand, sagte man ihm, es sei doch das Geschenk eines Königs, worauf er erwiderte: „Ich bin auch ein König.“ Gegen das Hervorkehren von fremdem Reichtum war er sehr empfindlich. Als ihm Bruder Johann eine Besuchskarte sandte mit dem Titel: „Gutsbesitzer“ darauf, erwiderte Beethoven mit dem Prädikat: „Hirnbesitzer“. (Siehe bei: Stumpff.)

**Streicher**, Johann Andreas und dessen Gemahlin Nanette, geborene Stein. (J. Andreas Streicher, geb. 1761 zu Stuttgart, gest. zu Wien 1833, 25. Mai.) Er ist derselbe Andreas Streicher, der als Genosse Friedrich Schillers bei der Flucht aus der Karlsschule 1782 allbekannt ist. Hat er doch Einzelheiten über jene Flucht zu Papier gebracht. Sie wurden erst 1836 nach Streichers Tod veröffentlicht. Nanette Streicher war eine Tochter des berühmten Augsburger Klavierfabri-



kanten Johann Andreas Stein, das sechste Kind seiner Ehe mit Maria Regina Burkhardt. Nanette Stein ist 1769 geboren und lebte bis 15. Jänner 1833. Nicht zuletzt aus der Beethovenliteratur ist ihr Name allen Freunden des Meisters geläufig. Kaum gibt es eine Lebensbeschreibung des Großen, die nicht der fürsorglichen Freundin wenigstens einige Worte widmete. Sehr beachtenswert ist der Nachruf für Andreas Streicher in der „Allgem. Musikalischen Zeitung“ (Leipzig 1833—1834). Dazu auch C. v. Wurzbachs „Schillerbuch“. In dem Buch „Beethovens Frauenkreis“ von Kalischer wird ihr ein langer Abschnitt zugeteilt. Nanette wurde schon früh nicht nur im Gesang und Klavierspiel, sondern auch im Klavierbau ausgebildet, und das so gründlich, daß sie nach dem Tode des Vaters (der alte Stein starb am 29. Februar 1792) mit ihrem jüngeren Bruder Matthäus Andreas (geb. 1776) die Klavierfabrik übernehmen und das Geschäft weiterführen konnte. Über ihr Klavierspiel hat sich schon 1777 kein Geringerer als Mozart ausgesprochen, der damals bei Steins in Augsburg zu Besuch war. Am 23. Oktober jenes Jahres berichtete er in einem Brief an Vater Mozart ausführlich über das Klavierspiel der kleinen Nanette, das er tüchtig heruntermacht. Aber trotzdem kommt auch die Bemerkung vor: „Sie kann werden, sie hat Genie. Sie ist 8 Jahre alt und lernt nur alles auswendig.“

1786, als Beethoven in Augsburg war, muß sie den jungen Meister doch kennen gelernt haben. Dahin kam 1793 Andreas Streicher, damals noch als Musiker. Nanette wurde bald darauf, am 7. Jänner 1794, Streichers Frau.

Nach Wien siedelte das junge Ehepaar im Juli 1794 über. Zunächst führten Nanette und ihr Bruder Matthäus Andreas Stein das Geschäft in Wien weiter, das nun den Firmennamen „Geschwister Stein“ führte. Streicher war damals noch nicht Klavierbauer. Erst um 1800 kam er durch Nanette ins Fach. Und er hat es im Verein mit seiner Frau mächtig ausgebaut. Sehr bald gelangten sie so weit, einen Klaviersalon zu eröffnen. Dort verkehrte das ganze musikalische Wien. (Dieser Salon befand sich in der Ungargasse zu Beethovens Zeiten Nr. 334, später 375 und heute Nr. 46.) Das Geschäft blühte, und man konnte 1812 Musikerbüsten modellieren lassen vom Bildhauer Franz Klein, um den Raum sinnvoll zu schmücken. (Siehe bei: Klein.) Nicht wenige alte Stimmen unterrichten uns über die Musikpflege bei Streicher.

Durch Joh. Friedr. Reichardts „Vertraute Briefe“ von 1808 und 1809 (die zuerst 1810 in Amsterdam veröffentlicht wurden) erfahren wir manches über die Matineen bei Streicher und über Beethoven. Unter anderem sagt Reichardt (I, S. 346), daß in jenen Streicherschen

Matineen „auch häufig die neuesten Klavier- und Kammermusikwerke Beethovens zur Aufführung“ kamen. Was für uns aber noch bedeutungsvoller sein muß, ist Reichardts bestimmte Mitteilung, daß Streicher schon damals (gegen 1809) auf Beethovens Rat und Begehren die Klaviere kräftiger baute als vorher (Reichardts Brief vom 7. Februar 1809). Auch späterhin, noch 1817 und 1819 oder 1820, erweist sich Streicher höchst entgegenkommend, wenn der ertaubende Meister kräftige Schallwirkung des Pianofortes verlangt. Ein Brief vom 7. Juli 1817 aus Nußdorf und ein Gesprächsheft legen dafür Zeugnis ab. Streicher baute dem Meister auch den mehrfach besprochenen Schalldeckel auf das Klavier, das Beethoven 1818 aus London zum Geschenk erhalten hatte, und um dessen Zustellung aus Triest sich Streicher lebhaft angenommen hat.

In Carl Bertuchs Tagebuch vom Wiener Kongreß kommt die bemerkenswerte Eintragung vor, daß Bertuch am 23. Februar 1815 zu Streicher in die Ungargasse ins Konzert gefahren war, das in „einem schönen Saal, durch Büsten erlauchter Musikfreunde und großer Musiker geziert“, abgehalten wurde und von 11 bis gegen 2 Uhr dauerte. Wir wissen schon, in welchem Hause dieser Saal gelegen war (vgl. Egloffstein, „Carl Bertuchs Tagebuch vom Wiener Kongreß“, 1916, S. 132f.). Bertuch hörte zuerst ein Doppelkonzert vom Prinzen Louis von Preußen „voller Passion“, gespielt von Andreas Streicher und dem Fräulein Hahn, eine italienische Arie, einen Flötenspieler, die Pianistin Baronin Spielmann und eine zweite Arie. „Die Gesellschaft ausgewählt. Großfürstin Maria, Graf Bückeburg, Lord Cathcart (gemeint ist Wilhelm Graf Cathcart [vgl. „Acte du Congrès de Vienne“, S. 4]) und andere da.“ — Bertuch hatte den Streicherschen Saal schon im Jänner jenes Jahres kennen gelernt, kam dann noch wiederholt hinaus in die Ungargasse, wo er sich schließlich ein neues Pianoforte bestellte und kaufte. An einer Stelle des Tagebuches nennt er auch einige der Büsten im Streicherschen Saal, leider nicht auch die Kleinsche Beethovenbüste.

Das ungedruckte Tagebuch des Theologiekandidaten Traugott Alberti, der als Erzieher bei Streichers bedienstet war, enthält auch Mitteilungen über den Klaviersalon und die musikalischen Mittagsunterhaltungen, bei denen sich gelegentlich auch Erzherzog Rudolf einfand. Alberti merkte an: „Der Salon Streicher war damals gewissermaßen eine Vorstufe oder Vorschule für alle größeren Konzerte. Wer ein Konzert vor dem großen Publikum geben wollte, pflegte vorher im Salon der Streicherschen Pianofortefabrik vor einem geladenen Publikum von Kunstkennern zu konzertieren.“ (Nach Th. Bolte, „Die Musikerfamilien Stein und Streicher“, Wien, Ludwig Schönberger,

1917, S. 19. Bolte hatte schon 1916 in verschiedenen Blättern über dasselbe Thema geschrieben [vgl. „Österreichische illustrierte Rundschau“, III, Nr. 36, 37 und 38, und die Zeitschrift „Evangelischer Hausfreund“, 1916, S. 103ff.]. [Mit kleinen Mißverständnissen.] Nochmals kam er darauf zurück in der „Neuen Musikzeitung“ (1917.)

Durch Friedrich Starke, den tüchtigen Wiener Musiker, der eine Zeitlang auch Beethovens Neffen unterrichten durfte, sind wir überdies ein wenig über den Streicherschen Salon unterrichtet. L. Nohl hat als erster die Mitteilungen Starkes in seinem Buche „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen“ (1877), S. 146f., abgedruckt. Starke teilt folgendes mit: „Im Streicherschen Hause war gewöhnlich wöchentlich musikalische Unterhaltung in einem eigens dazu akustisch gebauten Saale, wo in den Jahren 1816—1818 Beethoven selten dabei fehlte. Es wurden meist Kompositionen für Piano-forte vorgetragen. Bei dieser Gelegenheit hatte Beethoven oft seinen Neffen Karl mitgenommen. Einst schlief der Knabe, damals im neunten oder zehnten Jahre, auf Beethovens Schoße vor dem Klaviere während der Aufführung eines Tonstückes ein. Es wurde darauf von Beethoven etwas vorgetragen, und beim ersten Akkord erwachte Karl schnell und blickte freundlich auf. Man fragte ihn, wie er schlafen konnte und um die Ursache seines jähen Erwachens, ob er auch wüßte, von wem das Tonstück sei; und er antwortete hastig: ‚Das ist Musik von meinem Onkel.‘ Nicht wenig trug dies Benehmen des Knaben bei, daß ihn Beethoven stets lieber gewann.“

Von den Sonntagsmatineen bei Streichers wissen noch viele andere Stimmen aus den Zeiten Beethovens und Streichers zu berichten. Streicher und Frau Nanette spielten selbst vorzüglich Klavier, und viele, die sonst in Wien etwa von 1812—1820 als Klavierspieler von Bedeutung waren, standen mit Streichers in Verbindung, nicht nur der trefflichen Klaviere, sondern auch der guten Konzerte wegen. Durch Schindler, den Biographen Beethovens, durch Ferdinand Hiller, Franz Lachner und andere ist man verhältnismäßig gut über die Vorführungen im Streicherschen Musiksalon unterrichtet. Daß Beethoven dort gepflegt wurde, wissen wir schon. Der Meister kannte, was man als sicher annehmen kann, Streichern seit etwa 1786 und Nanetten schon ganz gewiß seit jenem Jahr. Nach der Übersiedlung des Ehepaares in die österreichische Hauptstadt, also nach 1794, dürfte Beethoven die alten Bekannten in Wien bald wieder aufgesucht haben. Für die schon frühe Bekanntschaft legt eine Briefstelle bestimmtes Zeugnis ab. Andreas Streicher schrieb am 5. September 1824 an Beethoven einen langen Brief voll Freundlichkeiten, und gegen Schluß

dieses Dokuments liest man: „Nehmen Sie das Gesagte als die Meynung eines Freundes auf, der Sie schon 36 volle Jahre kennt...“ Das wäre also eine Erinnerung bis etwa 1788 oder etwas weiter zurück. Beethoven war 1786 in Augsburg bei Steins. Streicher aber lebte damals noch nicht in Augsburg, sondern in Mannheim oder schon in München. War er vielleicht 1786 in Augsburg zu Besuch, oder hat ihn Beethoven in Mannheim kennengelernt bei Gelegenheit der bekannten Reise zu Mozart von Bonn nach Wien und wieder zurück? Erst 1793 kam Streicher auf längere Zeit nach Augsburg und erst 1794 mit Nanette nach Wien. Dort wird schon 1796 von der Beziehung zu Beethoven gesprochen. (Siehe auch bei: Bernhard, Kissow.) Wir hören sogleich davon. Und in der Zeit um 1800 ist Streicher als gemeinsamer Freund Beethovens und Amendas nachweisbar. Amenda nennt in einem Brief an Beethoven Streicher als gemeinsamen Bekannten (Th.-R. III, S. 502). Von den gegenseitigen Beziehungen Beethovens und Streichers gegen 1809 haben wir schon durch Reichardt Kenntnis erhalten.

Am lebhaftesten war der Verkehr augenscheinlich etwa von 1812 bis 1819. Ganze Reihen von Briefen und briefartigen Blättchen legen dafür Zeugnis ab und beweisen, wie oft der Meister das ausgleichende Eingreifen der guten Hausfrau Nanette in seine zerrüttete Wirtschaft beansprucht und erfahren hat.

Diese Zuschriften, mehr als 60 an der Zahl, die an Frau Nanette Streicher gerichtet sind, finden sich an verschiedenen Orten veröffentlicht. Von Thayer wurden sie in dankenswerter Weise zusammengestellt (siehe Th.-R. IV, Anhang I). Übersehen ist dort nur das Blättchen: „In dieser heiligen Zeit schicke ich ihnen lieber das Evangelium als das Küchenbuch — ich bedaure den Zufall ihres sohnes und sehe sie vielleicht heut in Eil ihr Freund I. v. Beethoven“ (Erstdruck in der „Deutschen Kunst- und Musik-Zeitung“ [herausgegeben von Robitschek] 1893, 1. Februar). Dieses kennzeichnet den Ton, in welchem Beethoven gewöhnlich an Frau Nanette schrieb. Es mag um Allerheiligen oder Weihnachten 1817 geschrieben sein. Eine sichere zeitliche Einreihung gelingt nicht bei allen. Die meisten dieser Blättchen fallen offenbar in die Jahre 1817 und 1818. Gelegentlich handelt es sich darin um den Neffen und dessen Erziehung, sehr oft um Haushaltung, Bedienung, einmal auch um ein Patentpiano. Die Flüchtigkeit von vielen dieser Blättchen erhellt unter anderm aus dem im Besitz der Miß E. A. Willmott, das bei Shedlock im II. Bd. von „Beethoven's Letters“ (1909) faksimiliert ist. Ohne weitere Einleitung heißt es da einfach: „Ein Brechpulver habe ich nur [:] muß ich hierauf

öfter Thee nehmen? ich bitte sie um einen zinnernen Löffel in Eil I[hr] Freund Beethoven.“ Es fällt etwa ins Jahr 1817. Die Geschichten von Kleidung, Wäsche, Küche, Dienstboten und was sonst noch daran hängt, sind von manchen Schriftstellern seit Schindlers „Mitteilungen“ (I, S. 185f.) schon so breitgetreten worden, daß eine Andeutung an dieser Stelle genügt. Dagegen ist es wenig beachtet, daß Streicher schon etwa 1796 sich um die Förderung Beethovenscher Werke angenommen hat. In jenem Jahre oder wenig später war das junge Fräulein Kissow, erst 12jährig, Streichers Schülerin. Streicher schob ihr nun sogleich Beethovensche Werke zu, obwohl damals die Damen derlei schwierige, ihnen nicht verständliche Musik ablehnten. Es handelte sich um die Sonaten Op. 2, die im März 1796 erschienen waren. (Vgl. L. Nohl, „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen“.)

1807 waren die 32 Variationen über ein eigenes Thema von Beethoven aus C-Moll erschienen — sie gehören gewiß nicht zu Beethovens Hauptwerken. Diese wurden auch bei Streichers gespielt. Nach einer Aufzeichnung Otto Jahns sei Beethoven gerade dazu gekommen, als eine Tochter des Streicherschen Ehepaares an den Variationen übte. Er hörte eine Zeitlang zu und fragte dann: „Von wem ist denn das?“ — „Von Ihnen“, hieß es. Hierauf Beethoven: „Von mir ist die Dummheit? O Beethoven, was bist du für ein Esel gewesen.“ Diese sicher halb scherzhaft gemeinte Äußerung dürfte später als 1807 gemacht worden sein, sonst wären die Variationen dem Meister noch besser im Gedächtnis gewesen.

Gänzlich unbeachtet blieb bis zum August 1916 — als er im „Mödlinger deutschen Wochenblatt“ (Jahrg. V, Folge 32) bekannt gemacht wurde — ein Bericht über Streichers Klaviersalon in der Zeitschrift „Paris, Wien und London“ vom Jahre 1812 (II. Jahrg., Nr. 1). Ein ungenannter Berichterstatter teilt folgendes mit: „Die schwierigsten Konzerte fürs Fortepiano vom Prinzen Ludwig von Preußen und andern Meistern erster Größe werden dort von Frauenzimmern mit einer Fertigkeit, Ausdruck und Präzision gespielt, die man kaum genug bewundern kann, und die man oft bei Musikern von Profession vermißt.“ In einer Fortsetzung des Berichtes werden auch einige Namen der ausführenden Kräfte mitgeteilt, so finden sich genannt: „Fräulein v. Kurzböck, Madame Erdmann (es ist Frau Baronin Dorothea Ertmann, allbekannt als Beethovenspielerin und als Freundin Beethovens), Madame Bareira (richtig soll es heißen Pereira), Herr Czerni (vermutlich Karl Czerny, Beethovens Schüler im Klavierspiel), Herr Streicher, seine Frau und mehrere seiner talentvollsten Schü-

rinnen.“ Sie spielten, wie noch weiter mitgeteilt wird, Kompositionen „von Beethoven, vom Prinzen Louis Ferdinand von Preußen und anderen großen Meistern“.

Wie man durch C. F. Pohl („Die Gesellschaft der Musikfreunde“, 1871, S. 3) erfährt, war der Saal 1812 oder kurz vorher errichtet worden. Ein Privatkonzert „in dem neu erbauten Saale des Professors und Klavierfabrikanten Andreas Streicher“ am 12. April 1812 scheint das erste an der genannten Örtlichkeit gewesen zu sein. Obwohl das Haus, wie schon erwähnt, heute Nr. 46 der Ungargasse, noch jetzt in den allgemeinen Formen erhalten ist, fällt es doch schwer, die Stelle anzugeben, wo der alte akustische Saal zu suchen wäre. Sind es die drei mittleren Fenster der Schauseite, die ihm zugehörten, vielleicht mit Einbeziehung eines vierten Fensters links südwärts daneben? Im ersten Stock ist er wohl zu suchen, da sich unten ohne Zweifel das Gasthaus „zum goldenen Karpfen“ befunden hat. Oder war es ein größerer Raum auf den Gründen, die jetzt Hof und Garten umgeben? Die Zimmer im ersten Stock, nach der Ungargasse zu, wären für einen „Saal“ etwas zu niedrig gewesen. Kaum hätten dort die Musikerbüsten, die man sich freilich auf Konsolen an der Wand vorzustellen hat, wie sie ja auch später im neuen Saal (auf Nr. 27) an die Wände verbannt waren, eine gute Wirkung getan. Bisher war es mir nicht möglich, eine Innenansicht des alten Saales aufzutreiben. Auf alle Fälle ist es ausgeschlossen, daß der Streichersche Musiksaal vom Jahre 1812 etwa die Abmessungen von Konzertsälen gehabt hätte, wie wir sie heute kennen. Deutet doch Bertuch in seinem Tagebuch aus der Kongreßzeit an, daß nur geladene Gäste dort Zutritt hatten.

Ich deute die Möglichkeit an, daß der Streichersche Saal niedrigerissen wurde, als 1872 querüber hinten im Hof ein neuer zweistöckiger Fabrikbau errichtet wurde. Das alte vordere Haus mit den Hoftrakten war schon vor Streichers Zeiten gebaut worden, und zwar 1788, wie dies schon durch den Chef der dort befindlichen Firma R. Strelez, Herrn Eduard Klam jun., im Bauamt ermittelt worden ist.

Daß Beethoven bei Streichers konzertierte hätte, ist nahezu von vornherein ausgeschlossen. Denn Beethoven spielte schon seit Jahren nicht mehr öffentlich. Er hatte schon 1808 die Virtuosenlaufbahn verlassen (hierzu „Beethovenstudien“ Bd. II, S. 265). Die Technik war schon vernachlässigt, und das fortwährend abnehmende Gehör mußte ihn vom öffentlichen Spielen eher abdrängen als wieder dazu hinführen. — Aber als zuhörender Gast oder als Besucher des befreundeten Ehepaares war er sicher oft genug im Hause auf Nr. 334 der Ungargasse gewesen. Die Matinée vom 25. Jänner 1815, in der Beethoven noch

eigenhändig einige seiner Lieder begleitete, welche der Sänger Wild vortrug, war nicht bei Streichers, sondern im Rittersaal der Hofburg (vgl. Th.-R. III, S. 488f.). Aber sicher beglaubigt ist es, daß er bei Streichers in den 1820er Jahren (etwa 1822) einmal einige Takte aus dem B-Dur-Trio auf dem Klavier gespielt hat. Frau Nanette wurde beim Üben des Trios durch Beethovens Besuch überrascht, als sie das Finale zu spielen begann. Beethoven hielt ein Hörrohr an den Kopf, war mit dem Gehörten nicht recht zufrieden und spielte das Thema selbst. Der junge Lachner war gerade zugegen und hat davon Mitteilung gemacht. (Siehe J. Lewinsky, „Vor den Kulissen, Originalblätter von Celebritäten des Theaters und der Musik“ Bd. II [1882], und Kalischer, „Beethovens Frauenkreis“ III, S. 75 und 78.)

Mit Streicher persönlich bekannt war auch der Geiger Giov. Batt. Polledro aus Turin, der 1812 „auf der Rückkehr aus Rußland in sein Vaterland seit einigen Wochen“ in Wien verweilte, um „einige öffentliche Concerte“ zu geben. Alle Beethovenfreunde kennen Polledros Namen. Hängt er doch mit dem „armen Konzert für die Armen“ zusammen, das Beethoven mit Polledro gemeinsam in Karsbad am 6. August 1812 gegeben hat zugunsten derer, die am 26. Juli von dem großen Brandunglück in Baden bei Wien schwer betroffen worden waren. Auch über dieses Schadenfeuer berichtet die schon genannte Quelle: „Paris, Wien und London“ (1812). Um auf Streicher in diesem Zusammenhang zurückzukommen, sei in Erinnerung gebracht, daß er 1812 im Wiener großen Redoutensaal zu demselben wohlthätigen Zweck, den Beethoven und Polledro förderten, ein Monsterkonzert veranstaltete, das ungeheuren Erfolg hatte. Schillings Enzyklopädie (VI. Band) vom Jahre 1838 berichtet unter anderm darüber. Daß Streicher einer der hauptsächlichsten Anreger bei der Gründung der Gesellschaft der Musikfreunde gewesen, ist bekannt. Bei dem Streicherschen Privatkonzert vom 12. April 1812 sollen (nach C. F. Pohl) vorbereitende Absichten jener Gründung entstanden sein.

Die Beziehungen des Ehepaares Streicher zu Beethoven, wenngleich zwischen 1812 und 1819 am meisten in die Augen springend, haben sicher und gewiß ungetrübt bis an des Meisters Ende fortgedauert. Streicher unterzeichnete die Adresse der Wiener Kunstfreunde vom Februar 1824, welche den Meister zu neuem Schaffen aufmunterte, er nahm sich neuerlich um den Plan einer Gesamtausgabe der Werke Beethovens an und wirkte lebhaft für die Verbreitung der großen Messe, wie das aus einem Brief Streichers an Beethoven vom 5. September 1824 und aus dem Schreiben Beethovens an Streicher vom 16. September 1824 erhellt. (Dazu Th.-R. V, S. 67f. und 118f.) Aus

demselben Jahr 1824 hat sich ein Empfehlungsbrief Streichers an Beethoven für den Londoner Harfenfabrikanten Joh. Andreas Stumpff erhalten. Dieser Brief vom 29. September ist ebenso in bezug auf Beethoven wie auf den Fabrikanten Stumpff überaus herzlich und warm gestimmt. Der Besuch des Londoners wird angekündigt. Der Meister wohnte, wie so oft schon früher, des Sommers in Baden. Dort verbrachten auch Streichers die Sommermonate, und zwar in demselben Hause wie die Familie Rollett, oder dicht daneben, also in Gutenbrunn alte Nummer 34 oder 35 (jetzt Gutenbrunner Straße 2, 4, 6). P. Tausig in seinem inhaltsreichen Buch „Berühmte Besucher Badens“ (1912) gibt für die Sommer, welche Streichers in Baden verbracht haben, folgende Jahre an: 1805, 1813, 1818—1827 jährlich, 1829 und 1830. Da nun Beethoven, wie bekannt, oft in der Bäderstadt übersommerte, unter anderm 1813 und z. B. von 1821—1825 jährlich, darf man schon nach den übereinstimmenden Jahreszahlen vermuten, wenn nicht sogleich annehmen, daß auch im Kurort der freundschaftliche Verkehr aufrecht blieb, ganz abgesehen davon, daß sich einzelne bestimmte Angaben darüber erhalten haben. So erzählte Hermann Rollett nach eigener Erinnerung von einer Begegnung der Frau Nanette Streicher mit Beethoven. Der kleine Rollett ging 1825 mit Frau Nanette ins nahe Helenental spazieren. Da sahen sie, wie er sagt, „nicht ferne vor uns einen ältlichen Mann, der, wie versunken, hineinsah in das reizende Tal... Ruhig stand er vor uns, den Hut still haltend am Rücken... Leise durchzog ihm das Haar — schon silbern durchschimmert — ein Windhauch... Die begeisterte Frau [Nanette Streicher ist gemeint] ergriff mich rasch bei der Hand gleich, führte an ihn mich heran, blieb, sich verbeugend, dann stehn, zog, nach zögerndem Schritt, erbebend, mich nahe zu sich hin, flüsterte laut mir ins Ohr —: Siehe! Beethoven, mein Kind!“ Rollett deutet auch in demselben Gedicht „Im Helenentale“ an, daß Frau Nanette in Baden Beethovensche Kompositionen auf dem Klavier gespielt hat. Daß sie und ihre Tochter überhaupt Beethovensche Klavierwerke übten, ist mehrfach beglaubigt und braucht nicht mehr weiter bewiesen zu werden. Aber daß Frau Nanette sich auch mit der großen Sonate Op. 106 abgeplagt hat, sei doch ganz besonders hervorgehoben. In einem Gesprächsbuch Beethovens aus dem Jahre 1819 oder 1820 (vgl. W. Nohl, „Konversationshefte“ I, S. 172) findet sich die folgende Eintragung, wie es scheint, von Karl Czernys Hand: „Die Streicher studiert ihre letzte Sonate schon 3 Monathe und kann noch nicht den ersten Theil. Am meisten beklagt sie sich über den Anfang ff.“ Es ist begreiflich, daß Streichers gelegentlich an der Klippe des anfänglichen Sprunges gescheitert sind.



Dieser Anfang ist berüchtigt, und Bülow hat die Schwierigkeit dadurch umgangen, daß er das tiefe B mit der rechten Hand nahm. Wer's nicht so macht, hat diesen Anfang nie ganz sicher in der Hand.

Streichersche Beweise der Verehrung und Zuneigung reichen noch viel weiter bis an Beethovens Grab. Streicher besuchte den kranken Dulder. Am 7. April 1827 kam er mit J. N. Hummel und dem jungen Hiller zu ihm, wie Schindler (II, S. 197) berichtet, und es ist bekannt, daß Streicher unter denen war, welche dem hoffnungslos Darniederliegenden noch Wein schickten. (Th.-R. V, S. 478.) Wiederholt ist es erwähnt worden, daß Andreas Streicher (wie Schubert, Grillparzer und nicht wenige andere) den Sarg des Großen als Fackelträger begleiteten.

„Beethoven und das Ehepaar Streicher“ ist meine Studie in A. Trost, „Altwiener Kalender“ für 1923 benannt, die in obigem zum Teil benutzt ist. Dazu gebe ich den Nachtrag, daß 1923 in der Zeitschrift „Der Auftakt“ Herr Bibliothekar Dr. Robert Haas neue Mitteilungen über Streichers gebracht hat S. 48ff., „Beethovens Tod, aus einem unbekannten Briefwechsel“. Ein Brief Andreas Streichers an Stumpff vom 28. März 1827 schildert das Ende des Meisters und kommt auch auf die Ehrengabe aus London zu sprechen. Nach Streichers Mitteilung wäre Beethoven in den Armen seines Bruders verschieden. „Gegenwärtig war außer Hüttenbrenner noch ein Maler, der die letzten Augenblicke fest zu halten suchte.“ Es war offenbar Teltscher. Ein Brief Beethovens an Frau Nanette vom 13. Oktober 1817 stand im Londoner „Observer“ vom März 1825, ist danach mitgeteilt von R. S. im „Neuen Wiener Journal“ vom 22. März 1925. Die Handschrift von Frau Nanette ist faksimiliert in der großen Ausgabe des „Beethoven“ von P. Bekker.

**Streusand.** Beethoven gebrauchte solchen und legte sogar einigen Wert darauf. 1816 schreibt er an Steiner: „Ich bitte, mir anzuzeigen, wo man reinen grauen Streusand erhält; der meinige ist aus und meine Asini um mich her können keinen dg. aufreiben.“ (Kastner S. 426 nach Th.-R. III. — Siehe auch bei: Schrift.)

**Stümmer** (siehe bei: Lichnowski).

**Stumpff**, Johann Andreas (geb. zu Ruhla 1769, gest. in London 1846. — Nach gütiger Mitteilung Carl Lüstners aus dem Jahr 1900 über eine monumentale Inschrift in Ruhla), Musiker, Harfenfabrikant. Geborener Thüringer, der jahrzehntelang in London lebte und dort mit vorzüglichen Fachgenossen in Verkehr stand. 1824 besuchte er Wien. Haslinger wies ihn zunächst an Andreas Streicher, der darum wußte, daß Beethoven über Sommer nach Baden gezogen war. Er gab dem Meister Stumpff einen Empfehlungsbrief mit, in welchem er folgendes

schrrieb (Th.-R. V, S. 121 ff.): „Überbringer dieses ist Herr Stumpff, ein vortrefflicher deutscher Mann, der schon 34 Jahre in London wohnt und nur einige Zeit zu seiner Erholung in seinem Vaterlande reist. Die Ursache warum er nach Baaden kommt ist — Sie werthester Beethoven — den Mann zu sehen, auf den Deutschland stolz ist. Nehmen Sie ihn gütig und freundlich auf, wie es dem Heiligen geziemt, zu welchem der andächtige Pilger aus der Ferne eine Wallfahrt macht.“ — Nach den eigenen Aufschreibungen Stumpffs hat Thayer alles Wesentliche über den Besuch in Baden ausgezogen und in seinem „Beethoven“ mitgeteilt. Man kam an Beethovens Badener Wohnung. (Nach Th.-R. V, S. 122 ff.) Stumpff schickt seine Karte hinein und wird zum Eintreten aufgefordert oder, wenn man will, zugelassen: „Hier nun kam uns Beethoven entgegen mit einer Karte in der Hand; er reichte mir mit einer heiteren Miene seine Hand, meinen Namen repetierend: ‚Stumpff, Herr Stumpff aus London? Von dem ich durch Herrn S. [Streicher] schon manches Gute vernommen, und ich besitze einen Brief, den Sie an ihn geschrieben und in welchem [Sie] auch meiner, gedacht haben‘ — nun ging er zum Schreibtisch — ‚ha! Hier ist er, ein Lied zum Komponieren enthaltend‘. — Es war derselbe Brief, den ich Herrn S. in London vor zwei Jahren zugestellt.

Das Angesicht von Beethoven, das nur stoßweise sich erheitert, schien als wenn die Sonne von hinter einem Gebirg von schwarzen Wolken sich hervordrängt und die letzteren mit ihren Feuer strahlenden [Blicken] durchlöcherte; also erheiterte ihn alles, was er von uns vernahm, welches Haslinger durch seine Gebärden zu ihm bemerkte. „Ja, ich bin heute froh und heiter: — Na, wie gefällt's im alten Wien? Wo man ißt und trinkt, schläft und . . . Ah, jeder lebt hier auf seine Weise, spielt und singt, was er selbst gemacht.“

Also stand ich endlich vor Beethoven, der mich in seinem täglichen Anzug, nicht in einem sauberen, beblühten Schlafrock, mit offenem Herzen empfang.

Beethovens Person war unter mittlerer Größe, von starkem Knochenbau, so wie Napoleon, gestaucht, von kurzem Nacken und breiten Schultern, aus welchen ein großer runder Kopf mit starkem Haarwuchs, verwirrt, emporstrebte. Sein großes tiefliegendes Stechauge, das zu blitzen schien und in der Seele des vor ihm stehenden Individuums sich Eingang zu versichern wußte, welches nachher aus seinen Worten deutlich zu vernehmen war.

Beethoven sprach sehr gern und viel und hatte eine übertriebene Meinung von London und dessen hochgebildetem Einwohner: — „England steht hoch in der Kultur. In London weiß jeder Mensch etwas

und weiß es gut, aber der Wiener, der weiß von Essen und Trinken zu sprechen und singt und klimpert Musik von wenig Bedeutung anitzo, oder die er selbst fabrizierte.'

„Ich wünsche aus meinem Neffen Karl einen Menschen zu machen, den ich seiner nichtswürdigen Mutter abgekauft habe, und wünsche ihn nach einer hohen Schule nach Sachsen zu schicken, und jeder Gulden, den ich durch die Anstrengung meiner Kräfte gewinnen kann, ist für seine Erziehung bestimmt. Karl soll auch englisch lernen und zu Ihnen nach London kommen, um auch etwas zu werden, aber unsere klugen Obern wollen es nicht zugeben, er soll in Wien ein Alltagsmensch werden und bleiben.'

Beethoven fragte nun ängstlich, was wohl die Unterhaltung eines jungen Menschen, wie sein Karl, in London ein Jahr zu verweilen kosten möchte. Um meine Meinung deutlich zu vernehmen, legte er mir seine Not- und Hilfsblätter nebst einem Bleistift vor, worinnen ich ihm eine Antwort schreiben sollte. Sein Auge folgte den Zügen meines Bleistiftes, und [er] sprach das kaum vollendete Wort laut aus, und nachdem er vernommen hatte, was er zu wissen wünschte, schüttelte er mißmutig den Kopf und beklagte sich bitter über die Musikverleger, die ihm fast nichts für seine großen Kompositionen, die ihm so viel Zeit und Kopfzerbrechen gekostet, geben wollten.

„Bleiben Sie in Baden', fuhr Beethoven fort, „und besuchen Sie mich, soviel Sie wollen, ich habe gar manches mit Ihnen zu reden', — und ich versprach's zu tun. — Als nun die gewünschte und gefürchtete Audienza so gut abgelaufen war, sagte ich im Weggehen zu meinem Begleiter: „Da Sie, mein verehrter Freund, so viel über den von seinen Phantasien gequälten Geist vermögen, könnten Sie ihn wohl bewegen, in Ihrer Gesellschaft mit mir zu speisen, nämlich in meinem Gasthofe, welcher einen so schönen beschatteten Garten hinter den neu erbauten Gasthofsgebäuden hat?" — „Ich wills versuchen', war seine Antwort, „und es Ihnen sobald wie möglich wissen lassen.'

Beethoven genehmigte die Einladung unter der Bedingung, daß man im Garten speisen würde. — Oh, wie dankte ich meinem guten Genius, der mich bis hierher so glücklich geleitet!

Und nun hatte ich nichts Angelegeneres, als mich mit dem Gastwirt zu beratschlagen wegen der Speisen, die der Tisch enthalten sollte. Ich fragte ihn, ob er vielleicht wisse, was der wunderliche Mann wohl gern genieße, und ich bat ihn darauf, bei der Wahl der Speisen besonders Rücksicht zu nehmen. — „Ja, ja, mein verehrter Herr, das weiß ich, Fische, ja Fische, die liebt er sehr, wunderbarlich ist Beethoven, aber gut ist er! das ist aller Welt bekannt, mein Herr.'

Nun stand der Tisch rauchend in einem schattenreichen Garten bereit, die Gäste mit einfachen, doch guten Speisen zu bedienen. Herr H. und einige Freunde von ihm nur harrten des großen Künstlers, der uns mit seinem Neffen Karl soeben entgegentrat; mit heiterer Miene beäugelte er, und seine Nase verspürte den Geruch der Fische. — Nach einem kurzen Gruß packte er den Tisch mit beiden Händen an und bedeutete uns, solches auf der entgegengesetzten Seite zu tun, um den Tisch so zu stellen, daß die Sonne den für ihn bestimmten großen Stuhl beschien, welche ihre erquickenden Strahlen heute unserm verehrten Gast zuliebe vom blauen Himmel, durch laubvolle Bäume, unsern Tisch mit lebender Goldfarbe bemalte. Beethoven nun setzte sich nieder in den von uns für ihn bestimmten großen Stuhl und hub lachend den Deckel von der Fischschüssel ab: „Brav, brav, hier seh' ich Fische! Ja, Fische esse ich gern, nur sind sie in diesem Lande nicht gut. Die Fische, die aus der See kommen, das wäre eine Speise für mich, wie die, die man in London auf den Tisch bringt!“ — Nun sprach er in einem fort und schalt auf die Wiener Köche und Wein Händler, die alles verfälschen („vergiften“ war das Wort): „Ja, ja, so ist's.“ — Nun ging's aufs Lob der Engländer, die alles zu schätzen wissen, was kräftig, gut und schön ist.

Die Franzosen, denen er nicht günstig war, bekamen manche Hiebe, die er für schlechte Kenner des Wahren, Guten und Schönen in der Musik hielt, sowie auch in der Politik, welches sie hinlänglich bewiesen und noch beweisen!

Nun ging's über die Wiener, über den Geschmack, der sich so sehr verändert, ja verschlimmert. „Für das Gute, das Kräftige, kurz für die wahre Musik hat man keinen Sinn mehr! Ja, ja, so ist's, ihr Wiener! Rossini und Konsorten, die sind eure Helden. Von mir wollen sie nichts mehr! Manchmal holt Schuppanzigh ein Quartett von mir hervor: zu den Sinfonien haben sie nicht Zeit, und den „Fidelio“ wollen sie nicht, Rossini, Rossini geht euch über alles. — Vielleicht euer seelenloses Geklimper und Singen, eure eigenen Machwerke, womit ihr euch für die wahre Kunst zugrunde richtet — das euer Geschmack, oh, ihr Wiener!“ — Und so ging's in einem gutmütigen Tone fort, das nicht im geringsten weder Lieblosigkeit noch Eifersucht verriet, welche Jeremiaden wir gutmütig mit [dem] Kopf [nickend] oder schüttelnd und auflachend bejahten und verneinten. — Als nun die untergehende Sonne uns zum Aufbruch mahnte, so ergriff Beethoven seinen Hut und Stock und mit seinem Neffen am Arm faßte er meine Hand und lud mich am dritten Tag mit ihm zu Mittag zu speisen ein, welches ich mit Freuden annahm.

Ich erschien also an dem von ihm bestimmten Mittag in seiner Wohnung. Einen Umstand zu erörtern, muß ich mir erlauben, welches eine etwas rasche Handlung während des Mittagmahls wo nicht rechtfertigen, doch entschuldigen ließe! —

Beethoven hatte seiner Haushalterin wiederholtemal befohlen, daß [sie] alles, was jedesmal zum Mittagessen beordert sei, soll auf den Tisch stellen und durchaus nichts, wenn er Platz daran genommen, nachgebracht werden sollte. Ob solcher Befehl gewöhnlich, billig oder unbillig war, ist hier nicht die Rede, kurz, es war befohlen!

Also ward mir der sonderbarste Wunsch, den ich so lange im Leben gehegt, erfüllt. Nun war ich innerhalb der Mauern, die den Riesen der Tonkunst einschlossen. Ich war in der Stube, wo er seine Geisteswerke zu Papier brachte, ich saß neben ihm, von ihm eingeladen, an seinem Tisch, um ein Mittagessen, das er, mich zu bewirten, hatte bereiten lassen, mit ihm zu genießen. Wunderbar! Ja! —! Das Andenken an ein so gewünschtes, so gefürchtetes Ereignis setzt mein Blut noch (indem ich dieses schreibe) in Wallung! — — —

Nun saß ich ganz allein mit Beethoven an seinem wohlbesetzten Tisch. Zwei hohe, altväterische Flaschen voll von rötlichem Wein standen ihm zu beiden Seiten, und eine kleinere Flasche auch glänzte zu seiner Linken, den Nachtschisch zu verherrlichen!

„Was Sie hier finden werden, sind einfache Speisen, nicht vergiftet vom Koch; so ist auch der Wein unverfälscht und natürlich. — Jetzt zugreifen und gegessen und getrunken, was Gott bescheret!“

Ich folgte seinem Exempel und ließ mich nicht saumselig finden. Der Wein, der rein und gut war, erweckte die Lebensgeister bei meinem Wirt, der immer die beiden Gläser so recht behaglich füllte und leerte und seinem Gast immer das erste zuschob, und da er ununterbrochen in einem fort sprach, so kamen witzige und drollige Einfälle ans Licht, worüber er oft selber laut auflachte, und ich mit klatschenden Händen dieselben bejubelte. In einem solchen Erguß schlich sich seine mürische Haushälterin zur Thür herein und setzte eine Schüssel mit Nudeln auf den Tisch, glaubend, sie würde nicht bemerkt werden, als Beethoven plötzlich laut aufschreiend zu ihr sagte: „Du widerspenstiges Weib, wer hat dir geheißen, das Verbotene zu tun?“ — Er schob ihr die Schüssel mit den rauchenden Nudeln entgegen, die sie mit der Schürze auffing — die Alte, die ihren Herrn kannte, entfernte sich so geschwind wie möglich und laut aufbrummend verschwand sie.

Nun langte Beethoven die kleine Flasche her. Sie war mit dem köstlichen Tokaierwein angefüllt, und er füllte die beiden Gläser bis an den Rand. „Nun, mein guter deutscher Engländer, auf Ihre werte Ge-

sundheit!' Wir leeren erst die Gläser, [dann] mir die Hand reichend — ‚Gut Glück auf die Reise und aufs Wiedersehen in London!' — Nun bedeutete ich ihm, die Gläser noch einmal zu füllen, und schrieb eiligst auf seine Blätter — ‚Nun gilt's aufs Wohl des größten lebenden Tondichters, Beethoven' — ich erhob mich vom Sitz, er folgte meinem Exempel, er leerte sein Glas und sagte, meine Hand ergreifend: ‚Und wie bin ich heute so ganz, was ich bin und sein sollte, ganz aufgeknöpft!' Nun ergoß er sich über Musik und wie man solche gegenwärtig herabwürdige und sie ein Spiel niedriger und frecher Leidenschaften mache. — Wahre Musik — sagte er, fände nur wenig Eingang in diesem Rossinischen und Konsorten-Zeitalter. — Alsdann ergriff ich die Bleifeder und schrieb mit sehr deutlichen Buchstaben:

‚Wen halten Sie für den größten Komponisten, der je gelebt?'

‚Händel', war seine augenblickliche Antwort, ‚für den beuge ich meine Knie' — und berührte mit dem einen den Boden. —

‚Mozart', schrieb ich nun hin.

‚Mozart', fuhr er fort, ‚ist gut und vortrefflich.'

‚Ja', schrieb ich, ‚der selbst Händel durch eine neuere Begleitung im Messias verherrlichen konnte.'

‚Der hätte sich auch ohne das erhalten', war seine Antwort.

Nun schrieb ich: ‚Seb. Bach?'

‚Warum ist er tot?'

Ich schrieb augenblicklich ‚er wird wieder aufleben'.

‚Ja, wenn man ihn studieren wird, und dazu hat man nicht Zeit!'

Weiter erlaubte ich mir zu schreiben: ‚Da Sie die Verdienste eines Händel, selbst ein unerreichbarer Künstler in der göttlichen Kunst, so hoch und über alles erheben, so werden Sie gewißlich die Partituren seiner Hauptwerke besitzen?'

‚Ich, ich armer Teufel, wie sollte ich dazu gekommen sein! Ja, die Partituren von seinem ‚Messias' und ‚Alexanderfest' sind mir durch die Hände gegangen.' —

Die Rede war nun von Klavierinstrumenten und Kompositionen für dasselbe. Beethoven beklagte sich über die Unvollkommenheit des Flügels, worauf in dem gegenwärtigen Zustand man nichts mit Kraft und Effekt vortragen könne!

‚Ich besitze selbst ein Londoner Instrument, welches aber nicht das leistet, was man von dorthier erwarten sollte. Kommen Sie, hier steht es im Nebenzimmer, in einem höchst elenden Zustand.'

Als ich solches eröffnete, welch ein Anblick trat mir entgegen! Der obere Teil war tonlos, und die zerrissenen Saiten waren ineinander verwirrt, wie ein Dornstrauch vom Sturmwind gezeißelt!

Beethoven bat mich, ihm doch zu raten, was mit dem Klavier anzufangen sei. „Könnte wohl der Klavermacher Stein, wenn Sie sich mit ihm beraten, solches wieder in einen guten Zustand zu setzen vermögend sein?“

Ich versprach, seinen Wünschen willfährig zu sein. — Soeben trat sein Bruder, ein Landgutsbesitzer, herein, welcher von mir gehört und froh schien, mich hier zu treffen, weil er gar manches mit mir zu sprechen hätte; er bat mich sehr schmeichelnd, ihn doch zu besuchen. Da es nun Abend war, so nahm ich Abschied von Beethoven, und er begleitete mich bis an die Haustür; er schien nun ganz verstimmt; er sagte mit umwölktem Gesicht: „Dieses ist mein Bruder — haben Sie nichts mit ihm zu tun — es ist kein redlicher Mensch. Sie werden von mir manche schlechte Handlung, deren er sich schuldig gemacht, vernehmen. Leben Sie wohl!“

Das war der Bruder, welchem Beethoven seine Kompositionen verpfänden mußte, wenn er in der größten Geldnot war! Und der sich einmal in einem Briefe stolz unterzeichnete „Gutsbesitzer“, worauf sich der Tonpoet in seiner Antwort „Hirnbesitzer“ unterschrieb.

Ein unbefriedigter Wunsch wurde immer reger in meiner Seele, nämlich Beethoven spielen zu hören, und in dem Zustand, [in welchem] sein Klavier sich befand, war es unmöglich. Ich begab mich unverzüglich zu Herrn Stein, Klavermacher, und entdeckte ihm meinen Wunsch und bat ihn, mir beizustehen, um das Klavier in spielbaren Zustand zu setzen. Er versprach's und hielt Wort, und mit einigen von seinen Arbeitern und mit Hilfe meinerseits war das Piano bald wieder in einem spielbaren Zustand. Beethoven war mit seinem Bruder vor [für] einige Tage verreist [wegen] Familienangelegenheiten, und das war uns erwünscht, wir konnten daher ungehindert unsere Absicht erreichen. —

Nach seiner Zurückkunft kam sein Neffe, der seinen Onkel begleitet hatte, mich zu ihm zu führen; unterwegs entdeckte ich ihm, daß das Klavier nun seine Sprache wiedergefunden, und bat ihn, ganz unbemerkt den bewußten Aufsatz darauf zu setzen und dann den Onkel mit dem Geschehenen zu überraschen.

Also nach Abrede führte Karl seinen Onkel hin, wo das Klavier stand, und hob den Aufsatz weg; da erblickte Beethoven mit Verwunderung die neue Gestalt seines Klaviers, ausrufend, „das hat kein Feind getan!“ — und ergriff meine Hand, die er herzlich umfaßte mit einem Blick. — Nun setzte er sich unter den Schirm vor die Klaves, und ein Tongewebe mit überraschenden Übergängen machte die armen Saiten, sowie das ganze Instrument erbeben, und ein Chaos von Tönen ent-

wickelte sich in die herzergreifendsten Melodien, kurz, wer könnte mit Worten malen, was die Phantasie eines solchen Geistes vermag! Also ward auch dieser Wunsch, den größten lebenden Künstler in der göttlichen Kunst, Musik, auf dem Klavier spielen zu hören — erfüllt! Den Tag darauf kam Beethoven zu mir mit umwölkter Stirn, ganz in der Frühe, und beklagte sich ganz bitter in abgerissenen Wörtern über die Behandlung seines von schmutzigem Geiz besessenen Bruders und wie die Seuche [sic!] des Geizes immer mehr um sich greife, daß es für einen ehrlichen Kerl immer schwerer würde, seinen Magen zu füllen! „Ja, ja, so ist's!! — Oh, ihr Geizhalse! wann werdet ihr satt werden!“ Er nannte mir zwei mit Namen, die die göttliche Kunst Musik selbst durch diese Seuche verunehren — „schmutzige Geizhalse!“

„Ich muß mich in der unverdorbenen Natur wieder erholen und mein Gemüt wieder rein waschen. — Wie steht's heute mit Ihnen? — Wollen Sie heute mit mir gehen, meine unwandelbaren Freunde zu besuchen — die grünen Gebüsche und die hochstrebenden Bäume, die grünen Hecken und Schlupfwinkel, von Bächen rauschend? Ja, die Weinstöcke, die von ihren Hügeln der Sonne, die sie befruchtete, nun ihre Trauben zu reifen ihr hinhalten, zu schauen? Ja, mein Freund? Dort ist kein Brotneid, noch Betrug. Kommen Sie — kommen Sie! — Welch ein herrlicher Morgen, verspricht einen schönen Tag.“ —

Beethoven war heute sehr sauber gekleidet, wie wenn er in den Konzertsaal eintreten sollte: in einem neuen blauen Frack, blauen Pantalons, gelber Weste und sehr weißer Halskrause und einem Hut mit einer hohen Krone, wie es damals in Wien Gebrauch war, und glänzende Stiefel waren das Finis seiner Kleidung! Nun ging's in raschem Schritt dem sehr beliebten und von allen Klassen besuchten Helenental entgegen, wo der Kaiser selbst mit seinem hohen Hause lustwandelte, und wo die sich Beegnenden durch einen engen Pfad sich drängen müssen. Unterwegs war von seinen großen Werken die Rede, die ich, um ihn zu erheitern, vorsätzlich zum Gegenstande machte. Ich bemerkte zu ihm, welchen großen Effekt seine Sinfonien in unserm Konzertsaal stets bewirken, und seine Pastoral-Sinfonie, die Liebessinfonie unserer Damen in London, deren Augen von Genuß funkelnd meinen Genuß verdoppelten. Aber wie ein Beethoven die Naturereignisse mit Tönen vorstellen konnte, ist allen ein Wunder, hinzufügend, „daß die von solchen Schöpfungen begeisterten Kunstfreunde sich nach einer zehnten Sinfonie sehnten“.

„Ja, in England, wo man noch Sinn fürs Große hat, werden auch Kompositionen von Gehalt, wie ich vernommen, würdig aufgeführt. Ich muß auch nach London und werde bei Ihnen absteigen.“



Wir kamen nun bei einem neu erbauten Schlosse vorbei, welches, wie er sagte, der Herzog C. hat bauen lassen. „Sehen Sie hier unsern großen Geschmack in der Wahl des Ortes, wo man moderne Schlösser hinbauen soll! Nicht wahr, da, wo man die Rudera der Schlösser der Vorwelt erblickt, da gehören sie hin! Oh, wäre mein Arm vermögend genug, solches Gebäude, wohin es gehört, zu verschieben!“

Jetzt nahten wir uns einem sehr romantischen Orte. Hohe alte, prachtvolle Bäume erhoben ihre Wipfel dem blauen Himmel entgegen, dunkle Gebüsche tranken die Sonnenstrahlen und warfen sie wieder auf einen grünen Rasenteppich hin, auf welchem die Bewohner der Büsche umherhüpften, die für sie bestimmte Nahrung zu erhaschen. Ein rinnendes Wasser hörte man rauschen, hier ungesehen, das von einer Höhe herabschoß. Hier setzte sich Beethoven auf eine Rasenbank hin.“

#### Abschied von Beethoven.

„Beethoven zuletzt begleitete mich bis an den Wagen, der mich nun von ihm diesseit des Grabens trennen soll! — Nach einigen stummen Minuten in der Landstraße an dem Wagen, der sich fertig machte, abzufahren, zog er eine kleine Rolle Papier aus dem Busen: — „Nehmen Sie dies Bild, das mein Gesicht vorstellen soll, von mir als ein Andenken; zwar ist es nicht gut und von einem Freunde, der kein Künstler von Profession, auf Stein gezeichnet.“ —

Nun blickte er mich starr an, indem er meine Hand ergriff, welche ich zurückzog und solche zu einem Trichter formierte und solchen an sein linkes Ohr preßte (welches er mir im Freien schon erlaubt hatte) — ich rief nun folgende Worte scharf artikulierend ins Ohr: „Sollte ich in London einen Künstler treffen, dem ich das, das einen so tiefen Eindruck in meine Seele geprägt, mitzuteilen vermag, so werde ich von dem besten Gemälde von Ihnen das, was noch fehlt, Ihren Gönnern zu Liebe ans Licht befördern.“

Nun umschlang er mich in einer Art von Ekstase, während ein Leichenzug uns entgegenkam, dem er aus dem Wege trat, und verschwand. Welche Ahndungen durchdrangen meine Seele, als ich im Wagen saß, und helle Tränen träufelten mir vom Angesicht in den Wagen!“ Stumpff schreibt am 15. November 1839 an Schindler: „Die lebhafteste Erinnerung der letzten gegenseitigen seelenvollen Umarmung auf der Landstraße von Baden nach Wien, noch am Wagen, durchbebt mich stets noch mit neuen Gefühlen, die ich zu schildern nicht vermag.“

Nach Otto Jahns Auszug aus den Stumpffschen Erinnerungen wird bei Kerst II, S. 96, noch weiterhin mitgeteilt:

„Beim Spaziergang sprach Beethoven begeistert: „Hier sitze ich oft stundenlang, und meine Sinne schwelgen in dem Anblick der empfangenden und gebärenden Kinder der Natur. Hier verhüllt mir die majestätische Sonne kein von Menschenhänden gemachtes Dreckdach, der blaue Himmel ist mein sublimes Dach. Wenn ich am Abend den Himmel staunend betrachte und das Heer der ewig in seinen Grenzen sich schwingenden Lichtkörper, Sonnen oder Erden genannt, dann schwingt sich mein Geist über diese soviel Millionen Meilen entfernten Gestirne hin zum Urquell, aus welchem alles Erschaffene strömt, und aus welchem ewig neue Schöpfungen entströmen werden. Wenn ich dann und wann versuche, meinen aufgeregten Gefühlen in Tönen eine Form zu geben — ach, dann finde ich mich schrecklich getäuscht, ich werfe mein besudeltes Blatt auf die Erde und fühle mich fest überzeugt, daß kein Erdgeborener je die himmlischen Bilder, die seiner aufgeregten Phantasie in glücklicher Stunde vorschwebten, weder durch Töne, Worte, Farbe oder Meißel darzustellen imstande sein wird. Ja, von oben muß es kommen, was das Herz treffen soll, sonst sind es nur Notenkörper ohne Geist, nicht wahr? Was ist Körper ohne Geist? Dreck oder Erde, nicht wahr? Der Geist soll sich aus der Erde erheben, worin auf eine gewisse Zeit der Götterfunken gebannt ist, und ähnlich dem Acker, dem der Landmann köstlichen Samen anvertraut, soll er aufblühen und viele Früchte tragen, und also vielfältigt hinauf zur Quelle emporstreben, woraus er geflossen ist. Denn nur durch beharrliches Wirken mit den verliehenen Kräften verehrt das Geschöpf den Schöpfer der unendlichen Natur.“

Stumpffs Mitteilungen sind so mannigfaltig und reich, daß sie im Handbuch nicht fehlen durften. Zur zeitlichen Reihenfolge des Briefes von Streicher an Beethoven, des Besuches in Baden und eines weiteren Briefes von Beethoven an Stumpff bringt Thayer mehreres bei (V, S. 132f.). Ein herzliches Abschiedsbriefchen Beethovens an Stumpff trägt das Datum „Baden den 3. Oktober 1824 oder September“. Man sieht die Unsicherheit der Datierungen in dieser Angelegenheit des Stumpffschen Besuches.

Beethoven hat Herrn Stumpff im Gedächtnis behalten und kommt noch in seiner letzten Zeit auf ihn zurück, als er den Plan äußerte, in London eine Akademie zu geben. (Siehe Schindler II, S. 138ff., siehe auch bei: Essen und Trinken, Moscheles, Reisen, Smart.)

**Stutterheim**, Josef Freiherr von (geb. in Mährisch-Neustadt, gest. 1831 zu Lemberg). Nach einer militärischen Ausbildung in der Akademie zu Wiener-Neustadt stieg er bald zu hohen Würden auf. Kriegerische Verdienste in mehreren Schlachten, besonders in der bei

Aspern, wurden durch die Beförderung zum Generalmajor belohnt. 1813 erwarb ihm seine Kühnheit den Maria-Theresienorden. 1824 wurde er nach Wien in den Hofkriegsrat berufen. Dort muß er, wenigstens oberflächlich, mit Steffen v. Breuning bekannt geworden sein. Die Beziehungen zu Beethoven können nur ganz äußerliche gewesen sein. Durch die Widmung des Cis-Moll-Quartetts an Stutterheim ist der Name dieses hohen Offiziers in die Musikgeschichte gekommen, wie der des Pontius ins Credo. Denn es war lediglich eine persönliche Artigkeit, die den Meister bewog, die Widmung jenes Quartetts an Wolfmayer zu streichen und dafür den Baron Stutterheim einsetzen zu lassen. Diese Änderung, die er am 10. März 1827 bei Schotts in Mainz anordnet, hängt mit dem Eintritt des Neffen Karl ins Militär zusammen. Steffen v. Breuning gab sich nach dem Selbstmordversuch des Neffen im Hochsommer 1826 viel Mühe, die Wege für das Fortkommen des mißbratenen Jungen zu ebnen. Schon seit 1818 als Hofrat im Hofkriegsrat von Einfluß, vermittelte er dort bei Baron Stutterheim die Aufnahme des Neffen Karl ins Regiment Erzherzog Ludwig, das in Iglau lag. Der Neffe sollte dem Baron Stutterheim vorgestellt werden, schon im Spätsommer 1826, doch mußte noch einige Wochen zugewartet werden, bis die Narbe am Kopf durch Nachwachsen der Haare fast unkenntlich geworden war. Nach der Rückkehr aus Gneixendorf brachte dann Breuning unverzüglich den jungen Beethoven zur Vorstellung bei Stutterheim und bald danach zum Regiment nach Iglau. Beethoven fühlte sich dem hohen Militär verpflichtet und änderte die Widmung des Quartetts Op. 131. Ein musikalischer Zusammenhang mit Stutterheim liegt keinesfalls vor.

(Die Angaben zum Leben Stutterheims sind durch Leeder aus dem Archiv der Militärakademie zu Wiener-Neustadt geschöpft und in der „Musik“ IV, Heft 22, S. 260, veröffentlicht worden. Vgl. auch Th.-R. V, S. 325, 378, 380, 387, 399, 425, 428, 475. — Vgl.: Quartette, Neffe, Wolfmayer.)

**Swieten**, Gottfried, Baron (geb. 1733 zu Leyden, gest. 1803 zu Wien). Als Sohn des berühmten, hochgebildeten Leibarztes der Kaiserin Maria Theresia, Gerhard van Swieten, war er schon von Hause aus mit den Wissenschaften in Verbindung, desgleichen mit den großen Wiener Musikern Haydn und Mozart. Er kam rasch zu Würden und Einfluß, wurde „k. k. wirklicher geheimer Rath, Kommandeur des Königl. St. Stephansordens und Hofbibliothekar“. So steht er im Wiener „Schriftsteller- und Künstlerlexikon“ von 1793 (S. 139f.) verzeichnet, das auch seine Verdienste um das Unterrichtswesen hervorhebt und überdies sagt, daß er „als ein großer Kenner der Tonkunst überhaupt und der musikalischen Setzkunst insbesondere Symphonien verfaßt“

hat, „die allgemeiner Beyfall krönt und die Werke mancher beschämen, deren einziges Fach die Musik ist“. Thayer teilte im I. Bd. seines Beethoven mehrere Daten über diesen van Swieten mit, unter anderm auch die aus Schönfelds „Jahrbuch der Tonkunst“ von 1795, und bei Schindler (I, S. 19f. 35, 45) liest man von der Verehrung, die van Swieten dem großen Händel gezollt hat. Bei seinen privaten Musikabenden war Beethoven stark beteiligt. „Der alte Herr war ein musikalischer Nimmersatt. So kam es, daß er Beethoven in der Regel spät fortließ, weil dieser sich bequemen mußte, noch eine Anzahl von Fugen von Seb. Bach ‚zum Abendsegen‘ vorzutragen. Ein von diesem seltenen Manne an Beethoven gerichtetes Billet, das in der Urschrift vorliegt, lautet wörtlich: An ‚Herrn Beethoven in der Alstergasse Nr. 45 bei dem Herrn Fürsten Lichnowsky. Wenn Sie künftigen Mittwoch nicht verhindert sind, so wünsche ich Sie um halb neun Uhr Abends mit der Schlafhaube im Sack bei mir zu sehen. Geben Sie mir unverzüglich Antwort. Swieten.‘ Der genannte Musikfreund regte auch einen Verein an, in welchem Oratorienmusik gepflegt wurde, besonders solche von Bach und Händel. Mehrere reiche Aristokraten trugen die Kosten“ (Schindler I, S. 35 und Hanslick, „Geschichte des Concertwesens“ S. 47). Bei diesen Oratorienaufführungen wird der junge Beethoven wohl nicht gefehlt haben. Einen Beweis für Einladungen bei van Swieten, wenigstens für eine, liegt vor in einer Eintragung des ältesten Tagebuchs aus der Zeit um 1792, das sich in der Berliner Bibliothek befindet. Man findet darin die Eintragung: „Abends bey Swieten gegessen, einen 17ner Trinkgeld dem Hausmeister fürs Aufmachen 4×.“ Ein Brief van Swietens an die Sängerin Gherardi-Franck aus jener Zeit ist mir vor Jahren bei Dr. Th. Helm bekannt geworden. — Mit dem regen musikalischen Verkehr Beethovens bei van Swieten hängt offenbar die Widmung der ersten Symphonie an diesen Mäzen zusammen. Nach Nottebohm wurde sie am 2. April 1800 zum erstenmal aufgeführt. Im Zusammenhang mit Haydn und Mozart ist oft von van Swieten die Rede. (Zu der oben angedeuteten Literatur vgl. auch J. v. Mosel, „Geschichte der Hofbibliothek“, Wurzbach, „Biographisches Lexikon“, die Musiklexika in neuer Zeit, auch „Die Musik“ III, Heft 19, S. 43f., aus alter Zeit: Nicolai, „Beschreibung einer Reise“ 1781 [IV, 1784] S. 556, wo es heißt: „Der Freiherr von Swieten, Präsident der Studienhof-kommission war mir schon von Berlin als ein eifriger Liebhaber und Kenner der Musik, ja selbst als Komponist bekannt.“)

**Symphonien.** Wer über Beethovens Symphonien schreiben will, lege sich Papier für einen dicken Band zurecht. Man weiß ja, daß die

Werke über diese Gruppe ganz einzig wertvoller Kompositionen ansehnliche Bücher bilden, und daß sogar mehrere Arbeiten über einzelne Symphonien zu ansehnlichen Heften, ja Bänden angeschwollen sind. Das Handbuch muß sich notgedrungen auf eine knappe Übersicht einschränken und hauptsächlich die berühmten großen Symphonien mit Werkzahlen berücksichtigen, wogegen die sogenannte „Jenaer Symphonie“ als geringerwertig und die Ansätze zu späteren Symphonien als unvollendete Arbeiten geringere Beachtung finden werden.

Die Jenaer Symphonie wurde 1909 durch Dr. Fritz Stein aufgefunden und läßt sich in ihrer Echtheit sehr wohl verteidigen, auch wenn sie eigentlich durch nichts weiter beglaubigt ist als durch alte Namensnennung, die ja nicht eigenhändig, aber doch von Gewicht ist, und wenn auch biographische Angaben dazu fehlen. Die Stilkritik möchte sie mit der letzten Bonner Zeit in Verbindung bringen. Jedenfalls fällt sie früher als Beethovens erste Symphonie mit Opuszahl. Man findet in diesem Jugendwerk aus C-Dur Anklänge an J. S. Bach, an Mozart, Haydn, wie Riemann annimmt auch an Stamitz. Dr. Fritz Stein und Dr. Egon Wellesz schrieben darüber, Stein in Bd. XIII Heft I der „Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft“ (Oktober 1911) und in der Zeitschrift „Die Musik“ vom Januar 1912. Wellesz kam darauf zu sprechen in der Zeitschrift „Der Merker“ im zweiten Augustheft von 1912. (Siehe auch Frimmel, „Beethovenforschung“ Heft III und oben: Anlehnungen an ältere Meister, Th.-R. I, S. 330 und II, S. 60.)

Beethovens I. Symphonie C-dur mit Werkzahl 21 dürfte erst gegen 1799 entstanden sein. Sie wurde am 2. April 1800 zum erstenmal aufgeführt, und zwar in einer eigenen Akademie Beethovens mit einem recht ausgiebigen Programm mit Klavierkonzert, dem Septett, einer freien Fantasie, der erwähnten Symphonie von Beethoven und noch anderem von Mozart und Haydn. (Der ganze Spielplan abgedruckt bei Th.-R. II, S. 171.) Gegen Ende des Jahres 1801 erschien sie bei Hoffmeister & Kühnel in Leipzig. Sie sollte ursprünglich dem Kurfürsten Max Franz gewidmet werden. Wir erinnern uns bald, daß dieser Kunstfreund und Gönner Beethovens am 26. Juli 1801 zu Hetzendorf starb. Statt seiner trat nun in der Widmung Baron van Swieten ein, dem Beethoven in seiner ersten Wiener Zeit für Förderung mannigfacher Art verpflichtet war.

Wie zahn auch dieses Op. 21 neben den nachfolgenden Symphonien erscheinen mag, so war doch 1800 der Anfang mit einem dissonierenden Akkord (Dominantseptakkord) ein Wagnis. Zwar hatten schon J. S. Bach in der Kantate: „Widerstehe doch der Sünde“ schon mit einem

Nebenseptimenakkord begonnen, und auch Haydn kennt eine Anfangsdissonanz, aber gewöhnlich fing man damals noch mit der Tonika an. — Jedermann kennt die formvollendete erste Symphonie Beethovens und wird mit steigender Aufmerksamkeit die gehaltvollen Erörterungen lesen, die George Grove darüber in seinem Buch „Beethoven and his nine symphonies“ (London 1896) veröffentlicht hat. Ich benutze dieses Buch auch für die folgenden Symphonien wiederholt mit dem einfachen Hinweis auf „Grove“. Einzusehen ist auch Ludwig Nohl, „Beethoven, Liszt und Wagner“ S. 78. — Die ästhetisierenden Richtungen eines A. B. Marx und Elterlein bleiben hier unberücksichtigt, da sie ins Uferlose subjektiver, gänzlich unbeweisbarer Ansichten führen und nur selten die sachliche Beurteilung fördern. Die Zeitbestimmungen sind hauptsächlich durch Thayer und Nottebohm in ihren Verzeichnissen geboten. Was die Skizzen betrifft, ist Nottebohm für diese Symphonie in seinen zwei Bänden „Beethoveniana“ nicht immer ganz glücklich, durch das Hereinziehen unklarer späterer Notierungen in die Entstehungsgeschichte der ersten Symphonien. Grove hat das schon bemerkt. Riemann hält sich gewöhnlich vom Subjektivismus entfernt und geht auf den geschichtlichen Kern ein.

Daß die erste Symphonie noch gewaltig mozartisiert, ist als unbestreitbare Beobachtung oft besprochen worden.

Die II. Symphonie, D-Dur, Werkzahl 36, kam in Bälde nach, und doch ist sie wieder ein Schritt vorwärts, der von erstarkender Erfindungskraft und fortgeschrittener Mache lautestes Zeugnis ablegt. Wiederholt ist der Gegensatz aufgefallen zwischen der Grabesstimmung, die über dem sogenannten Heiligenstädter Testament ausgebreitet ist, und der Heiterkeit, die uns aus dem formvollendeten Werk der zweiten Symphonie entgegenzuklingen scheint. Wohl dürfte es die Heiterkeit des erfolgreichen Schaffens sein und nicht mehr die ungetrübte Gesundheit, die aus dieser Symphonie zu uns spricht.

Die Erstaufführung war am 5. April 1803. Die Entstehung liegt wohl nicht sehr weit dahinter. Die Veröffentlichung geschah ungefähr ein Jahr später. Am 10. März 1804 kündigte sie die „Wiener Zeitung“ als eine Neuerscheinung aus dem Verlag des Wiener Kunst- und Industrie-Comptoirs an. Die Urausgabe ist dem „Monseigneur le Prince Charles de Lichnowsky“ gewidmet. Grove weist auf Spuren Haydns und Mozarts in dieser Symphonie hin. Von solchen Spuren abgesehen, die nicht mehr besonders auffallen, ist diese Symphonie schon der richtige Beethoven mit seiner kräftigen dynamischen Schattierung und Harmoniegewandtheit.

Eine merklich höhere Stufe der Kunst ist schon in der III. Symphonie (*Sinfonia eroica*, Es-Dur, Werkzahl 55) erklommen, die alles Beethovensche schon in deutlicherem, höherem Grad aufweist als die zweite. Zwar hängt der Hauptgedanke des ersten Satzes auch noch mit Mozart zusammen, wobei ich an Mozarts große Es-Dur-Symphonie erinnere (Allegro  $\frac{3}{4}$ -Takt 29ff.), und wobei Otto Jahn [„Mozart“, neue Ausgabe von Abert, 1921, S. 145] von der Mozartschen Ouvertüre zu „Bastien und Bastienne“ spricht), doch reicht sie im kühnen Inhalt und den größeren Abmessungen über die bisherigen Symphonien weit hinaus. Die Urschrift der Partitur ist bis heute noch nicht mit Erfolg aufgesucht worden und muß sich bei Lobkowitz befunden haben. In der bisherigen Literatur wird statt des eigenhändigen Originals überall die alte Abschrift benutzt, die von Beethoven selbst durchgesehen und aus Dessauers Besitz an die Gesellschaft der Musikfreunde gelangt ist. Diese revidierte Abschrift muß vorläufig für die Textkritik dieser berühmten Symphonie ausreichen und lehrt uns auch, daß nicht wenige Aufbausehungen der Partitur durch Zusätze aus neuerer und neuester Zeit veranlaßt sind. Seit Richard Wagner ist sehr vieles an diesem an und für sich höchst bewunderungswerten Werke „verbessert“, modernisiert worden, so daß seit den Zeiten eines Hans Richter, der noch an der alten Tradition festhielt, eine rein urkundengemäße Aufführung selten oder gar nicht mehr zu hören ist. Am mäßigsten hielt sich Weingartner, wogegen G. Mahler, sonst vielleicht einer der meistbedeutenden Tondichter nach Beethoven, allen historischen Sinn vermissen ließ und die Partitur ganz nach seinem Geschmack ausfütterte. (Dazu Heinrich Schenker, „Beethovenretouschen“, „Wiener Abendpost“ 9. Januar 1901, Artikel mit Notenbeispielen [in „Bibliographia Beethoveniana“ S. 39, durch Mißverständnis Rob. Hirschfeld zugeschrieben], ferner eine Menge Schriften aus dem Jahre 1905, dem Jubiläumsjahr der *Eroica* und das Feuilleton von Julius Korngold in der „Neuen freien Presse“ [19. Dezember 1906], Felix Weingartner, „Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens“, und in neuester Zeit Theobald Kretschmann, „Tempi passati“ [II, 1913, S. 159].)

Die Geschichte der III. Symphonie, also der *Eroica*, ist in den großen Zügen bekannt. Nottebohm hat die Entstehung im Jahre 1803 nachgewiesen. Die Inschrift „1804 im August, geschrieben auf Bonaparte“, bezieht sich auf eine Abschrift. Die ersten Aufführungen waren bei Lobkowitz im Wiener Palais 1805, nicht in Raudnitz 1806. — Der Zusammenhang mit Napoleon Bonaparte ist zweifellos, und die Anregung durch Bernadotte klaglos annehmbar. Die Erzählungen von

Ries und Schindler (nach Lichnowski) können nicht bezweifelt werden. Sie besagen, daß Beethoven das Titelblatt der Partitur zerrissen hat, als er erfuhr, daß Napoleon sich die Krone aufsetzte. Dieses Ereignis fällt auf den 18. Mai und wurde am 20. erst feierlich verkündet. Wann Beethoven die Nachricht erhielt, ist nicht festgestellt, doch läßt es sich nicht bezweifeln, daß damals (also doch wohl noch um die Wende des Mai und Juni 1804) die Symphonie schon fertig war und auch schon in Abschriften vorlag. (Dazu Th.-R. II, S. 418ff.) Nach der Erzählung des Münchener Oboisten Ramm über ein Privatkonzert beim Fürsten Lobkowitz in Wien dirigierte Beethoven dort die Eroica. Im zweiten Teile des ersten Allegros, „wo es so lange durch halbierte Noten gegen den Takt geht“, brachte der Meister durch seine Zeichen das Orchester so heraus, daß man wieder von vorn anfangen mußte (Th.-R. II, S. 436).

Als Neuigkeit wurde die dritte Symphonie angekündigt im Oktober 1806 („Wiener Zeitung“ vom 19. Oktober).

Die Urausgabe hat folgenden Titel, dem ungewöhnlicherweise eine Art Gebrauchsanweisung folgt. (Diese war wohl angeregt durch die Vorbemerkungen, die Anton Reicha einigen seiner frühen Werke beigegeben hat.)

#### „Sinfonia Eroica

à due Violine, Alto, due Flauti, due Oboe, due Clarinetti, due Fagotti, tre Corni, due Clarini, Timpani e Basso, Composta per festeggiare il Souvenire d'un grand Uomo e dedicata sua Altezza serenissima il Principe Lobkowitz da Luigi van Beethoven. Op. 55 No. III delle Sinfonie. à Vienna, nel contor delle Arti ed Industria al Hohenmarkt No. 582.“ (Verlagsnummer 512. — Stimmen. Die Partitur erschien erst 1823 in Bonn bei Simrock.)

Die Gebrauchsanweisung ist diese: „Questa Sinfonia essendo scritta opposto più longa delle solite, si deve eseguire più vicino al principio ch'al fine di un Academia e poco doppo un Overtura un' Aria ed un Concerto; accioche, sentita troppo tardi non perda per l'Auditore già faticato dalle precedenti produzioni il suo proprio proposto effetto.“ (Beethoven rechnet also in diesem Falle ganz psychologisch überlegt mit den Grenzen der Aufnahmefähigkeit gewöhnlicher Zuhörer, was er sonst so oft in den Spielplänen seiner Akademien versäumte.) „La parte del Corno terzo e aggiustata della Sorte, che possa eseguirsi ugualmente sull Corno primario ossia secundario.“ Noch andere deutsch geschriebene Anweisungen Beethovens finden sich auf der ehemals Dessauerschen Abschrift.

Über öffentliche Aufführungen, beginnend von der ersten in einem Konzert bei Würth und Fellner und im Konzert Clements am 7. April



1805 bis in die nach-Beethovensche Zeit gibt Prod'homme's Buch, „Les Symphonies de Beethoven“, gute Auskunft. Noch reichlichere Angaben bei Karl Nef in „Grenzboten“ 1905, S. 617.

Die III. Symphonie fand anfangs nur bei Musikkennern das richtige Verständnis und wurde sogar in der „Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung“ ganz tüchtig verrissen (damals noch als Symphonie in Dis, wie man Es-Dur zu bezeichnen pflegte). Schon Schindler („Beethoven in Paris“) teilte Beachtenswertes über die ersten Aufführungen in Paris mit. Prod'homme greift viel weiter aus und zieht auch England, Rußland, Italien, Spanien in seine Erörterungen herein. In Leipzig wurde die III. Symphonie schon am 29. Januar 1807 vorgeführt. Mannheim und Prag brachten 1807 ihre Aufführungen. In London war die erste englische Aufführung 1814 am 21. Februar. Bald folgten Hannover und Kassel, 1828 Berlin, später Paris und andere ungezählte Städte.

Die Formen der III. Symphonie und viele Einzelheiten, namentlich die Stelle mit der schwer zu fassenden Dominante und gleichzeitig erklingenden Tonika, die schon den jungen Ries zu einer naseweisen Äußerung veranlaßte, sind vielbesprochen, in allen großen Beethovenbüchern erörtert und zumeist mit einer damit verwandten Stelle in der „Adieux“-Sonate zusammengestellt. Viele Konzertführer neuer und neuester Zeit behandeln diese Symphonie.

(Vgl. auch Karl Nef, „Beethovens Eroica“ in „Grenzboten“ 1905. Aus der älteren Literatur seien genannt: Lenz, „Kritischer Katalog“, Nottebohm, zu den Skizzenbüchern [Neuausgabe von Dr. P. Mies], L. Nohl, „Beethoven, Liszt und Wagner“, ferner die Schriften über die Geschichte der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Ed. Hanslick, „Aus dem Konzertsaal“ S. 93ff., „Die Musik“, Januar und März 1914. — Die durchgesehene Abschrift in Wien war mehrmals ausgestellt. Die erste Seite mit dem ausgekratzten Namen „Bonaparte“ ist faksimiliert für R. v. Perger, R. Hirschfeld und E. Mandyczewski, „Geschichte der Gesellschaft der Musikfreunde“.)

Bezüglich des Hauses, in welchem zum Teil die Eroica geschrieben wurde, siehe bei: Döbling und: Wohnungen.

Als Kuriosum sei erwähnt, daß Hans v. Bülow die III. Symphonie in einer Rede von 1892 dem Fürsten Bismarck gewidmet hat.

(Siehe auch bei: Prometheus: Variationen zum Baßthema aus dem letzten Satz.)

Beethovens IV. Symphonie (B-Dur, Werkzahl 60) hat keinerlei heroischen Inhalt, keinen bacchischen Schluß wie die III. und verläuft viel ruhiger, inniger als die Vorgängerin. Dabei aber möchte ich

fast zögern, sie hinter die III. zurückzuschieben. Denn die Erfindung ist so hervorragend, daß wohl jeder Musikfreund davon hingerissen wird, je nach der Gemütsanlage, nach dem Temperament. Über allem solchen abwägenden, unfruchtbaren Fühlen steht aber die Erkenntnis, daß es sich in ihr um ein besonderes Meisterwerk musikalischer Kunst handelt, dem von gleichzeitigen fremden Erzeugnissen ähnlicher Art nichts an die Seite zu setzen ist.

Die Entstehungsgeschichte der IV. Symphonie ist durch mehrere Umstände heute für uns weniger klar, als man es wünschen kann. Da ist zunächst das Ausbleiben der sonst so ergiebigen Anhaltspunkte aus den Skizzenbüchern. Der fleißige Nottebohm läßt uns diesmal im Stich. Vermutlich liegt es am Verlust eines oder mehrerer Skizzenbücher, die Aufschluß hätten geben können. Dann können wir die nahe zeitliche Lagerung der IV. neben der V. Symphonie nicht ändern, wodurch die Deutung von Erweiterungen einer „Sinfonie“ in den Briefen aus der fraglichen Zeit unsicher wird. Die Beziehungen zum Grafen Oppersdorf, so sicher sie an und für sich sind, da ihm die IV. Symphonie gewidmet ist, sind verwickelt, und so müssen denn auch Thayer, Deiters und Riemann sich mit einigen Vermutungen begnügen. (Th.-R. III, S. 10ff. — Auch der Artikel in Nr. 46 der „Signale für die musikalische Welt“ von 1880 führt nicht zu völliger Aufklärung.) Nicht ohne Wichtigkeit scheint mir Beethovens Brief an Oppersdorf vom 1. November 1808 (es steht 1088 dort) zu sein, der folgendermaßen beginnt: „Bester Graf! Sie werden mich in einem falschen Lichte betrachten, aber Noth zwang mich, die Sinfonie, die für sie geschrieben und noch eine andere dazu an jemanden anderen, zu veräußern — seyn sie aber versichert, daß sie diejenige, welche für sie bestimmt ist, bald erhalten werden.“ Der Graf Franz v. Oppersdorf war in Österreichisch-Schlesien begütert und hatte bei Beethoven eine Symphonie bestellt und auch Zahlung geleistet. Dann kam die Sache ins Schwanken. Trotz der Mitteilungen bei Th.-R. ist die Angelegenheit vorläufig nicht ganz zu klären. Graf Franz starb in Berlin 1818, und von weiteren Beziehungen zu Beethoven ist nichts bekannt.

Die Handschrift der IV. Symphonie befand sich bis 1908 bei Paul Mendelssohn in Berlin und gehört jetzt der Berliner Nationalbibliothek; sie trägt den Vermerk „Sinfonia 4ta 1806 L. v. Bthvn“. Die ersten Aufführungen waren in einem Konzert zugunsten Beethovens im Frühling 1807 und in einem Wohltätigkeitskonzert am 15. November desselben Jahres. — Verlegt wurde sie 1808 beim Wiener Kunst- und Industriekontor.

Rob. Schumann und Mendelssohn haben viele Anregung aus der IV. Symphonie geschöpft, was wenigstens in bezug auf Schumann von mir längst vor Groves Beobachtung (Grove S. 116) angemerkt worden ist, und zwar in „Wiener Zeitung“ vom 16. Dezember 1888 und mit Hinweis auf Schumanns Klavierstück „Schlummerlied“.

Die V. Symphonie (C-Moll, Werkzahl 67), ist bald nach der IV. noch im Dezember 1808 an die Öffentlichkeit gekommen. Sie hatte den Meister aber schon Jahre vorher beschäftigt. Die ersten Gedanken reichen wohl bis 1800 zurück, doch läßt sich die Zeit des endgültigen Abschlusses mit der Spanne zwischen April 1807 und Spätherbst 1808 annehmen. Das Autograph (früher bei Paul Mendelssohn, jetzt in der Berliner Staatsbibliothek) bringt diesmal keine Jahreszahl. Die erste Aufführung erfolgte in jener Akademie Beethovens, die eines der ungeheuersten Programme aufzuweisen hatte, die überhaupt bekannt geworden sind. Es war die Akademie vom 22. Dezember 1808, die im Handbuch schon wiederholt erwähnt worden ist. Der Spielplan wurde in der „Wiener Zeitung“ vom 17. Dezember 1808 in folgender Weise angekündigt:

„Musikalische Akademie. Donnerstag, den 22. Dezember hat Ludwig van Beethoven die Ehre, in dem k. k. priv. Theater an der Wien eine musikalische Akademie zu geben, sämtliche Stücke sind von seiner Composition, ganz neu und noch nicht öffentlich gehört worden.

#### Erste Abteilung:

I. Eine Symphonie unter dem Titel: Erinnerungen an das Landleben in F-Dur Nr. 5.

II. Arie.

III. Hymne mit lateinischem Text in Kirchenstyl geschrieben mit Chor und Solos.

IV. Clavier-Concert von ihm selbst gespielt.

#### Zweite Abteilung:

I. Große Symphonie in C-Moll (Nr. 6). [Hier hervorgehoben.]

II. Heilig mit lateinischem Text in Kirchenstyl geschrieben mit Chor und Solos.

III. Fantasie auf dem Clavier, welche sich nach und nach mit Eintreten des ganzen Orchesters, und zuletzt mit Einfallen von Chören als Finale endet.

Logen und gesperrte Sitze sind in der Kruger-Straße No. 1074 im ersten Stock zu haben. — Der Anfang ist um halb 7 Uhr.“

In gedruckten Stimmen erschien diese Symphonie bei Breitkopf & Härtel in Leipzig im April 1809, erst später, 1826, ebendort in Partitur.

Gewidmet ist diese Symphonie, die später nicht mehr als Nr. 6, sondern als fünfte eingereiht wurde („Nr. 5 der Sinfonies“ steht auf der Ur- ausgabe), zwei Kunstförderern zugleich, nämlich dem Fürsten Lobkowitz und dem Grafen Rasumowsky.

Die C-Moll-Symphonie ist die zweitberühmte Symphonie Beethovens. Nur die IX. übertrifft sie an Ruhm. Nottebohm und A. W. Thayer geben über die Datierung der Entwürfe Auskunft, und es wäre des Aufzählens kein Ende, wollten wir alle Aufführungsberichte, Programme mit und ohne Erläuterungen und Deutungen dieses Hauptwerks auch nur aufzählen. Schon die ersten Takte mit dem „Monogramm Beethovens“ (Lenz) gaben zu langen Erörterungen Anlaß. Schindler wollte das Hauptmotiv besonders hervorgehoben und etwas langsamer vorgetragen wissen (siehe bei „So klopft das Schicksal an die Pforte“). Man kann dies berücksichtigen, ohne sogleich in jenes ganz un-Beethovensche langweilige Beginnen zu verfallen, das eine Zeitlang, um 1896, modern war, aber längst wieder aufgegeben ist. Zutreffende Gedanken wurden von Otto Taubmann „Über den Vortrag des Anfangsmotivs in Beethovens C-Moll-Symphonie“ veröffentlicht in der Zeitschrift „Musikalisches Wochenblatt“, redigiert von E. W. Fritzsch in Leipzig (Jahrg. XXVII, 1906, Nr. 33, 34, 35). Ganz unübersehbar sind die Stellen in allen erdenklichen Beethovenbüchern alt und neu. Denn jeder, der auch nur ein harmloses Feuilleton über Beethoven schreibt, meint die C-Moll-Symphonie erwähnen oder hervorheben zu müssen. Die Wucht dieser Musik, die einen Gipfel freier kontrapunktischer Erfindung bedeutet, ist denn in der Tat außerordentlich und muß zum sprachlichen Ausdruck drängen. Selbstverständlich mußten auch alle Kompositionslehren, von A. B. Marx angefangen bis zu den neuesten, in irgendeiner Weise zur C-Moll-Symphonie Stellung nehmen. Dies alles kann nun im Handbuch nicht ausgeführt und kaum angedeutet werden.

VI. Symphonie (F-Dur, Pastoralsymphonie, Werkzahl 68). Die meist volkstümliche unter allen; zwar nicht die formvollendetste, aber durch die Überschriften der einzelnen Sätze am meisten zur Einbildungskraft sprechend, deshalb auch vielleicht am öftesten besprochen und beklatscht. — Die „Pastoralsymphonie“, wie Beethoven sie selbst genannt hat, nimmt eine ganz besondere Stellung unter allen übrigen ein. Sie ist bis zu einem gewissen Grade Programmusik, aber keine Tonmalerei, sondern Stimmungsausdruck für bestimmte Anlässe, die der Meister selbst nennt, und die wir noch kennen lernen werden. Vielleicht kann man sie auch den Werken Beethovens beizählen, die am wenigsten eigenartig sind. Denn ihre Wurzeln reichen

weit zurück auf Jahrhunderte, und Beethoven hat sicher von vielen alten Vorbildern auf dem Gebiet ähnlicher pastoraler Musik Kenntnis gehabt, wie das von Ad. Sandberger in einer sehr wertvollen Studie („Beethovenaufsätze“ S. 154ff. „Zur Pastoralsonnie“) eingehend besprochen ist. Das Vogelstimmengewitzte, die Einführung von Donner und Blitz u. a. sind alte Geschichten, denen Sandberger bis ins Mittelalter nachgegangen ist. Die allgemeinen Vorbilder Beethovens sind begreiflicherweise in viel späterer Zeit zu suchen, bei Haydn, Vogler, Justin, Heinrich, Knecht. Auch bei Bach und Händel kommen Ansätze zu einer Art Tonmalerei vor. Beethovens scharfes Denken muß diese Dinge *cum grano salis* aufgenommen haben und war sich darüber klar, daß man mittels Musik eben nicht malen könne. Die Haydnischen „Jahreszeiten“ müssen im Kreise Van-Swietenens, dem Beethoven angehörte, jedenfalls musikästhetische Erkenntnisse zeitigt haben. Sandberger bringt über die Haydnischen „Jahreszeiten“ sehr beachtenswerte Einzelheiten bei und stellt dann fest (S. 194), daß Beethoven jedenfalls „für die Darstellung des Pastoralen wie für die Gewittermalerei eine feste Tradition vorfand“. Beethoven scheint sich auch an kroatische Wallfahrergesänge erinnert zu haben. Solche mußte er ja gelegentlich gehört haben, wenn aus den südlichen Provinzen Österreichs wallfahrende Bauersleute durchs Land gegen Mariazell oder in andere Gnadenorte zogen. Aber die Auffassung und Verarbeitung solcher Melodien ist dann doch in Beethovenscher Großzügigkeit gehalten. — Die Pastoralsonnie ist eine der üppigsten Blüten, die aus Beethovens Naturliebe emporgewachsen sind. Im Falle dieser Sonnie kann man den Zusammenhang deutlicher erkennen als in Hunderten von anderen Fällen, bei denen man nur raten darf.

G. Grove hat die Urschrift (eine Abschrift mit Roteleintragungen von Beethoven befand sich im Besitz der Philharmonischen Gesellschaft zu Laibach) genau studiert, die ehemals beim Baron J. M. Huyssen van Kattendyck zu Arnheim bei Utrecht gewesen, und jetzt dem Beethovenmuseum in Bonn gehört. Nach der Urschrift gibt Grove (S. 189f. seines Buches) folgendes:

„Sinfonia Pastorella. Pastoralsonnie oder Erinnerung an das Landleben (mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei). — 1. Angenehmere heitere Empfindungen, welche bey der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen. Allegro ma non troppo. 2. Scene am Bach. Andante molto moto quasi Allegretto. 3. Lustiges Zusammensein der Landleute, Allegro. 4. Donner, Sturm, Allegro. 5. Hirtengesang. Wohltätige mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem

Sturm, Allegretto.“ Nottebohm („Beethoveniana“ II, S. 376ff.) gibt anregende akustische Bemerkungen zur Szene am Bach und teilt jene Originalinschriften mit, die ein wenig von jenen Texten abweichen, die dann in die gestochenen Noten gesetzt wurden. Auch teilt er mit, daß die erste Aufführung am 22. Dezember 1808 stattgefunden hat. Wir wissen schon, daß es in derselben Akademie gewesen, in der auch die V. Symphonie, die Chorfantasie und noch anderes zuerst aufgeführt wurde. Die Aufnahme traf auf geteilte Zustimmung, doch drang diese Symphonie verhältnismäßig rasch durch (in Leipzig kennt man die Pastoralsymphonie seit 1809, in London seit 1811, in Paris seit 1829, in St. Petersburg seit 1833) und erfreut noch heute Tausende und Abertausende. (Bei Prod'homme, Th.-R., Grove, Lenz vieles über die alten Aufführungen. Von einer Aufführung im Wiener Augartenkonzert vom Mai 1811 handelt „Beethovenforschung“ vom Dezember 1918.)

Den überzähligen Takt in der Pastoralsymphonie besprach schon Grove, und neuestens hat Dr. Alfr. Heuß darüber wertvolle Bemerkungen veröffentlicht („Zeitschrift f. Musik“ 1925, Heft V, S. 288ff.). Wichtige Skizzen zur Pastoralsymphonie im British Museum wurden behandelt in „The musical Times“ 1892, S. 331ff., andere Skizzen in Berlin (vgl. Kalischer, „Die Beethovenautographe der Königl. Bibliothek zu Berlin“ in den Monatsheften für Musikwissenschaft 1896, Nr. 2). Vgl. auch zur Pastoralsymphonie „Die Musik“ 1903 2. Dezemberheft S. 427, und die Studien von Müller Reuter in „Die Musik“ Januar 1914 — zur Textkritik der Symphonie. Über das Programm derselben schrieb Dr. Heinr. Rietsch in der Beilage zur „Münchener allgemeinen Zeitung“ 1901 Nr. 25, S. 3, Ludw. Nohl, „Beethoven, Liszt und Wagner“ passim.

Wie bei allen Beethovenschen Symphonien sind auch bei der VI. die älteren Bücher von Lenz, A. B. Marx, E. v. Elterlein usw. in langer Reihe zu vergleichen. Man lernt dabei viele sinnige und unsinnige Aussprüche, manche sonderbare Laienurteile über die VI. Symphonie kennen, deren viele bei Colombani, „Le nove Sinfonie di Beethoven“ (S. 210ff.) zusammengestellt sind. Eine laienhafte Ansicht, die in manchen Abarten vorkommt, ist die z. B. von Dürenberg ausgesprochene. Dürenberg sieht in der VI. Symphonie „ein Landschaftsbild in Tönen“.

Eine große Abhandlung über die Pastoralsymphonie ist im Handbuch nicht beabsichtigt. Sie müßte auch darauf eingehen, daß diese Symphonie selbst die Dichtkunst und die bildenden Künste beeinflusst hat. Erwähnt sei im Vorübergehen ein satirisches Gedicht auf die Pastoralsymphonie von Dav. Friedr. Strauß.

Die VII. Symphonie (A-Dur, Werkzahl 92). Man kann sie die

bacchische, dithyrambische nennen, diese „Apotheose des Tanzes selbst“, wie sie von Richard Wagner genannt wurde. Kaum ein anderes Werk Beethovens ist von derselben Lebenskraft durchdrungen und mit so geheimnisvollem Schauer untermischt, wie diese Symphonie. Man muß das „philharmonische“ Pianissimo noch unter Hans Richter im „Allegretto“ gehört haben, um die Vorstellung von dem zu gewinnen, was Beethoven hier beabsichtigte. Schwache Aufführungen sind, wie ja sonst auch, schlechter als das bloße Lesen der Partitur.

Die A-Dur-Symphonie, heute Eigentum der ganzen musikalischen Welt, ist im Frühling 1812 komponiert, aber erst am 8. Dezember 1813 zuerst öffentlich aufgeführt worden. Es war das Konzert, in welchem auch die „Schlacht bei Vittoria“ das erstemal aufgeführt wurde. Der Erfolg beider Werke war ungeheuer, und der Weltruhm des Meisters nahm hier seinen Anfang nicht zum geringen Teil auch durch die viel schwächere Schlachtmusik mit ihrer gerade zeitgemäßen Bedeutung und den etwas gröberen Mitteln, die eindringlicher auf die Massen wirkten als die Feinheiten, die über die VII. Symphonie nur so ausgeschüttet sind. Solche Meisterzüge sind nicht sogleich beim ersten Anhören alle zu begreifen. Mitsamt der Schlachtmusik wurde die Symphonie noch im Dezember 1813 wiederholt (siehe bei: Schlachtmusik).

Die VII. Symphonie ist dem Reichsgrafen Moritz von Fries gewidmet, dessen Beziehungen zu Beethoven wir schon kennen, und dessen Prachtliebe damals, als die Widmung geschah, ungefähr ihren Höhepunkt erreicht hatte, freilich auf Kosten des Stammvermögens. Denn nach den Verschwendungen zur Zeit des Wiener Kongresses kam das genannte Bankhaus ins Schwanken.

Von der Symphonie wurde bald eine ganze Reihe von Bearbeitungen für verschiedene Instrumente angefertigt, und Beethoven beteiligte sich an dieser Arbeit. Eine Zurichtung zu vier Händen wurde der Kaiserin Alexiwna von Rußland gewidmet. Es läßt sich etwa vermuten, daß er eine saubere Abschrift persönlich überreicht hat. Erzherzog Rudolf ließ sich eine Kopie machen (die in einem Brief an Varena vom 8. Mai 1812 angedeutet ist und in die Beethovensammlung des Erzherzogs eingereiht wurde).

Den Verlag der Partitur, der Stimmen und Arrangements übernahmen Steiner & Co. Im ganzen waren es acht Ausgaben, die im März 1816 erschienen. (Näheres in Thayers „Chronol. Verzeichnis“. Über Skizzen zur VII. Symphonie, Tempi, Metronomisierung und anderes unterrichtet Nottebohm's „Beethoveniana“. Daß sich auch sonst in den vielen Arbeiten über Beethovens Symphonien und in den Quellen seit der Zeit der ersten Aufführungen vieles über dieses Pracht-

werk findet, von Schindler herauf bis zu den Neuesten, wird an dieser Stelle anzudeuten sein. Siehe auch bei: Schlemmer und: Weltruhm.)

Die VIII. Symphonie (F-Dur, Werkzahl 93) ist ein ganz besonderer Liebling der Beethovenfreunde geworden. Zwar in den Formen merklich einfacher und gar nicht so stürmerisch in der Anlage wie etwa die III., V. und VII., aber im ganzen so herrlich und herzlich, daß sie keine ungewöhnliche Anstrengung erfordert, um verstanden zu werden. Wenngleich sicher kein „Rückfall“, wie manche meinen, ist doch der Gebrauch des alten Menuetts gewiß nicht zu übersehen.

Nach Nottebohms Ansicht wurde die VIII. Symphonie in den böhmischen Bädern skizziert, als Beethoven 1812 dort zur Kur weilte. Man darf wohl annehmen, daß dies zumeist in Teplitz geschehen ist, da die Aufenthalte in Karlsbad und Franzensbrunn nicht besonders lang dauerten (Frimmel, „Beethovenforschung“ Heft 10). In Karlsbad wurde auch ein Posthornstückchen, das aber nicht in die Symphonie aufgenommen ist, notiert. „Postillon von Karlsbad“ heißt es bei einer Skizze zu einem Hornsignal im Notizbuch. (Nottebohm, „Beethoveniana“ II, S. 289.) Den Abschluß der Arbeit müssen wir aber nach Linz versetzen, da auf der Handschrift vermerkt steht: „Sinfonia — Linz, im Monath October 1812“ (siehe bei: Linz).

Nach Thayer und Nottebohm fand die erste Aufführung der VIII. Symphonie am 27. Februar 1814 statt.

Daß für den zweiten Satz das Allegretto scherzando, ein Stück des Kanons für Mälzel benutzt ist, wird in allen Beethovenbüchern erwähnt. Nach Schindler fällt dieser Kanon 1812. (Dazu: Canones und: Mälzel.)

Auch die VIII. Symphonie erschien bei Steiner & Co. Sie wurde in der „Wiener Zeitung“ vom 6. März 1816 als Neuerscheinung angezeigt.

IX. Symphonie (Chorsymphonie D-Moll, Werkzahl 125). Nach der Glanzzeit, in der rasch nacheinander die VI., VII. und VIII. Symphonie entstanden waren, zogen andere große Werke Beethovens Aufmerksamkeit auf sich. So war es die Missa solemnis, die eine Zeitlang den ganzen Mann erforderte. Die Sonate Op. 106 ist nicht zu übersehen, und Tausende von Ereignissen, auch in der Familie, zogen den Meister von der Ausarbeitung einer neuen Symphonie ab. Geplant war aber eine solche seit Jahren, wenn man will, seit Jahrzehnten. Zum mindesten hat man dafür Anhaltspunkte, daß der Jugendplan von einer Musik zu „Schillers Ode an die Freude“ seit der Bonner Zeit niemals gänzlich aufgegeben worden ist. Wie man durch Fischenichs Brief an Charlotte v. Schiller erfährt, wollte Beethoven schon gegen 1792 „Schillers Freude und zwar jede Strophe bearbeiten“. Das ist ja sicher noch kein Plan für die IX. Symphonie, aber eben so sicher



der Keim einer Gedankenreihe, die sich schließlich bei der Ausarbeitung der IX. zu einer choristischen Gestaltung verdichtete. Alte Skizzen Beethovens zum Schillerschen Gedicht sind allerdings nicht erhalten, vielleicht auch gar nicht niedergeschrieben worden. 1802 klingt der Gedanke an die „Freude“ im Heiligenstädter Testament an, wo Beethoven sich einen „reinen Tag der Freude“ erwünscht. Zehn Jahre später werden einige Gedanken für eine Ouvertüre auf „Freude schöner Götterfunken“ zu Papier gebracht. Doch blieb die Absicht unausgeführt. Die erhaltenen Notierungen zur IX. Symphonie reichen bis mindestens 1817 zurück. (Nottebohm a. a. O. II, S. 159.) Die zügige Ausarbeitung wurde aber erst viel später angegangen. Der mächtige Bau dieses Werkes ist hauptsächlich erst in den Jahren 1822 und 1823 emporgewachsen und erst im Herbst 1823 ins reine gekommen. Zwar schreibt Beethoven am 5. September 1823 aus Baden an seinen ehemaligen Schüler Ferd. Ries nach London: „Die Partitur der Symphonie ist dieser Tage vom Kopisten vollendet, und so warten Kirchoffer und ich nur auf eine gute Gelegenheit selbe abzuschicken.“ Solche Mitteilungen waren bei Beethoven niemals ganz ernst oder wörtlich zu nehmen. Im Sommer 1823 waren noch wesentliche Änderungen vorgenommen worden. Am 8. September schrieb der Meister noch immer aus Baden an den Freund Kirchoffer u. a.: „Die Partitur der Symphonie erhalten Sie [in] höchstens 14 Tagen.“ Auch hier wird man annehmen können, daß die 14 Tage einer sanguinischen Auffassung der Lage entsprungen sind, und daß die Durchsicht der Partitur und dann noch der einzelnen Stimmen erst nach der Rückkehr von Baden in die Stadt vorgenommen worden ist. Der Tag der Übersiedelung ist vorläufig nicht sicher festzustellen. Nach früheren Jahren zu schließen, wäre der Anfang Oktober der Termin für die Wienfahrt gewesen. In Baden ist die Stätte, an der die Partitur der IX. ihre Fortschritte gemacht hat, das Kupferschmiedhaus in der Rathausgasse. Vorherige Arbeiten fanden in Hetzendorf statt und im Bäckerhaus der Laimgrube in Wien (obere Pfarrgasse Nr. 61 nach Schindler, „Beethoven in Paris“ S. 122f.). In Wien in seiner neuen Wohnung unten in der Ungargasse (heute Nr. 5) sind dann ohne Zweifel die letzten glättenden Arbeiten an der IX. Symphonie vorgenommen worden. Dort wurde auch alles für die Proben der Erstaufführung vorbereitet. Diese nun fand in der großen Akademie vom 7. Mai 1824 statt.

Ein nicht unwesentlicher Anstoß zu einer endlichen Ausarbeitung der IX. Symphonie ging von London aus. Schon am 6. April 1822 hatte Beethoven bei Ries in London angefragt: „Was würde mir wohl die philharmonische Gesellschaft für eine Symphonie antragen?“

Dann, nach einigen Monaten erst, forderte Ries den Meister auf, ein solches Werk für London zu schreiben. Nach jener Antwort trat die Symphonie in den Vordergrund der Arbeitstätigkeit.

Die IX. Symphonie ist die meistbesprochene in der ganzen Symphonienreihe und hat vielen Berufenen und ungezählten Unberufenen Anlaß gegeben, über das gewaltige Werk zu schreiben, zu urteilen, es zu deuten, aus ihm alles Erdenkliche herauszulesen und in es hineinzulegen. Die schon mehrmals bei anderen Symphonien angegebenen Schriften enthalten fast alle ausführliche Kapitel über die IX. Symphonie, an der sich auch ganze Dutzende von Konzertprogrammen vergreifen. Richard Wagners „Programm“ ist bis zum Überdruß oft abgedruckt worden. (Siehe „Gesammelte Schriften und Dichtungen“ II, S. 66ff. Wagners Bericht stammt aus dem Jahre 1846.) — Als eine sachliche, wertvolle Arbeit ist das Buch von Dr. Heinrich Schenker hervorzuheben, „Beethovens neunte Sinfonie, eine Darstellung des musikalischen Inhalts“ (Wien, Universaledition Nr. 3499.) Man kann auch ganz anders wollen als Richard Wagner mit seinen ganz subjektiven Phantasien. Dabei bleibt es doch fesselnd, zu erfahren, was sich der große Neuromantiker über das Riesenwerk der IX. Symphonie gedacht hat. — Über all die Deuteleien und das Lesen der Hunderte von Schriften, welche die berühmte Symphonie behandeln, geht jedenfalls das Studium der Handschriften und Skizzen Beethovens, wozu heute die große Faksimileausgabe des Engelmannschen Skizzenbuchs zur neunten Symphonie (Verlag von Wilhelm Engelmann in Leipzig und Berlin) und die Faksimileausgabe der Berliner Handschrift (Verlag Fr. Kistner & C. F. Siegel in Leipzig) beste Gelegenheit bieten. Allerdings blieben beide Prachtbände ohne Text, weshalb man sie auch in meiner Neuausgabe der „Bibliotheca Beethoveniana“ vergeblich suchen wird.

Über die eigenhändigen Posaunenstimmen zur IX. Symphonie, die sich im Heyerschen Museum zu Köln befinden, vgl. G. Kinskys Katalog IV. Bd. S. 187f. — Zu den Handschriften in Berlin ist zu vgl. W. Altmann, „Die Musikabteilung der preußischen Staatsbibliothek in Berlin“ in Donaths „Kunstwanderer“ 1920 S. 31.

Die IX. Symphonie wurde dem König Friedrich Wilhelm III. von Preußen gewidmet und erschien 1826 bei Schotts in Mainz, an welche Tatsachen sich viele Briefe knüpfen.

Die in unseren Tagen zu beobachtende großartige Wirkung des erhabenen Werkes ist gewöhnlich nur durch den Schluß gestört, den man rundweg als lärmend bezeichnen darf. Zum gewöhnlichen vollen Beethovenorchester treten im Schlußpresto noch „Triangulo, Cinelli,

Flauto piccolo“ hinzu, daß es fast so klingt, als ob eine Regimentsmusik abzöge. Man hätte nach dem runderen Wohlklang der übrigen großartig aufgebauten Symphonie nicht diese scharfen Klänge erwartet.

Dies zur Entschuldigung eines Irrtums in meinem „Beethoven“. (Die erwähnten Lärminstrumente sind in der Urschrift angegeben.) — Eine vollständige Zusammenstellung der alten Rezensionen und frühen Beurteilungen der IX. Symphonie wird noch vermißt, wenngleich bei Th.-R., Grove, Prod'homme und anderen vieles mitgeteilt ist. Von Wichtigkeit sind die alten Jahrgänge der Schottischen „Cäcilia“ und die „Leipziger allgemeine musikalische Zeitung“. Vielleicht fügt Schenker zu seinem Buch in zweiter Auflage noch etliche Bogen mit alten Besprechungen und ähnlichem bei. — Über die Rezitative in den Bässen der IX. Symphonie und die Metronomisierung vgl. „Die Musik“, Mai 1915, S. 173, Nottebohm, „Beethoveniana“ passim und Frimmel, „Beethovenforschung“ I, S. 123, sowie Heft IV im Abschnitt „Notizen“ (siehe auch bei: Sonnleithner). — Einige Ansätze zu einer beabsichtigten X. Symphonie aus dem Jahre 1825 wurden durch Nottebohm aufgezeigt. Dieser Forscher teilte auch Skizzen zu einer unvollendeten Symphonie aus der Zeit von 1794 auf 1795 mit („Beethoveniana“ Bd. II).

**Szalay**, Julius (geb. nach 1800, gest. um 1860), Klaviervirtuose. Schüler Hummels und vielleicht Försters (bei Hanslick in der „Geschichte des Concertwesens“ in Wien, S. 223, unter den Pianisten erwähnt, die in der Zeit zwischen 1815 und 1818 in Wien konzertierten). Er nennt den 14jährigen Franz Schoberlechner, „den 9jährigen Julius Szalay, Schüler Hummels“, und andere, wie die 7jährige Leopoldine Blahetka. Dieser Szalay hat als Kind schon Beethoven gekannt, sicher vom Sehen, wohl aber nicht persönlich. Er wird sonst nicht unter den Bekannten des Meisters genannt, dem die Wunderkinder nicht lieb waren. Aber J. Szalay wußte um eine glaubwürdige Erzählung vom Benehmen Beethovens in einer feinen Gesellschaft. Beim Kaffee benutzte der Meister, um den Zucker zu nehmen, die Finger statt der Zuckerzange, die damals gebräuchlich war. Um das Gesellschaftswidrige des Zugreifens mit den bloßen Fingern zu kennzeichnen, ließ die Hausdame, deren Name leider nicht überliefert ist, eine neue Zuckerdose holen. Beethoven bemerkt dies, trinkt seinen Kaffee aus, spuckt dann in die Schale und macht dazu eine Bemerkung von ungefähr folgendem Sinn: Wenn man schon die Zuckerdose entfernt, die er berührt hat, so wird ja doch niemand mehr aus der Schale trinken, aus welcher er schon getrunken hat. Szalay wußte auch, daß Beethoven niemals Klavier spielte, wenn er dazu aufgefordert wurde, jedoch un-

aufgefordert oft zum Klavier ging und frei fantasierte. Auch berichtete er, daß der Meister gelegentlich im Kaffeehaus seinen Kaffee zu trinken vergaß und dann zerstreuterweise doch den Marqueur rief, um zu zahlen. — Diese Traditionen stammen vom Musiker Friedrich Weiß, der jahrelang mit Wien und dessen Musiktreiben in Verbindung gestanden hat, ein hervorragender Orgelspieler war (ich hörte ihn noch etwa 1911 auf der guten Orgel in Biedermannsdorf spielen) und erst vor kurzem, im Spätwinter 1925 auf 26, zu Wiener Neudorf als Oberlehrer i. R. und als Altbürgermeister gestorben ist. Friedrich Weiß gehörte zu den nahen Bekannten des erwähnten Szalay, dessen Klavierspiel er überaus lobte. Dieser Szalay ist wohl derselbe, der auch in Schuberts Leben genannt wird.

## T.

**Tabak.** (Siehe bei: Rauchen.)

**Tabaksdosen**, die von Beethoven herstammen sollen. Deren gibt es mindestens drei, doch liegt für keine eine unanfechtbare Beglaubigung vor. Für die eine, die sich jetzt im Besitz des Herrn Musikschulinhabers Ferdinand Schubert befindet, hat man eine gute Überlieferung aus der Familie. Der genannte Besitzer hat nämlich die Dose aus dem Besitz seines Großvaters ererbt. Der Großvater soll die Dose bei der Nachlaßversteigerung aus Beethovens Besitz erworben haben. Doch ist sie im Nachlaßverzeichnis nicht angeführt. Vielleicht hat man sie als ein Stück, das damals, 1827, keinen Wert hatte, übersehen. (Kreisrund mit kleinem Gemälde auf dem Deckel. Durchmesser 8,1 cm, Höhe 2 cm). Innen ist eingekratzt: „L v B“ (kaum von Beethovens Hand). Das Stück wurde mir vor einigen Jahren freundlichst vorgewiesen.

Auch eine zweite kreisrunde Tabaksdose tritt mit einer guten Familienüberlieferung auf, ohne daß übrigens eine schriftliche Beglaubigung vorläge. Vor einigen Jahren schrieb mir Frl. Elfriede Adam, daß man in der Familie zu wissen meint, die Dose sei als Geschenk Beethovens an Herrn Muchsel, einen Privatlehrer in Währing, gelangt. 1890 befand sich diese Dose (oder war es doch noch eine andere weitere?) bei Herrn Ellminger in Wien, der sie wieder mit einer anders lautenden Tradition 1892 in der großen Internationalen Ausstellung für Musik und Theaterwesen im Wiener Prater sehen ließ. Wüßte man nicht durch Holz, daß Beethoven gelegentlich geschnupft hat, so müßte man beiden Dosen jeden Wert als Reliquien absprechen, wie es auch 1892 geschehen ist. Im Zusammenhang mit der Feststellung des gelegentlichen Schnupfens aber verdienen diese Dosen nunmehr Beachtung.

Verhältnismäßig gut beglaubigt, wenn auch nicht durch eine Urkunde aus Beethovens Zeit, ist die Dose, die sich als ehemals Beethovenscher Besitz aus J. E. Dolezaleks Besitz auf den Großneffen des genannten Musikers, Herrn Oskar Dolezalek, vererbt hat. (Kreisrund. Auf dem Deckel ein Bild: „Die Halle der Erschlagenen“. Durchmesser 9,5 cm, Höhe 1,7 cm.)

Eine goldene Tabatiere wurde dem jungen Beethoven zum Geschenk gemacht, als er 1796 in Dresden vor dem sächsischen Kurfürsten zu dessen Zufriedenheit Klavier gespielt hatte. Dies wird dem Kölner Kurfürsten durch dessen Hofmarschall Baron Clemens August v. Schall gemeldet. (Vgl. L. Schiedermaier, „Der junge Beethoven“ S. 320.) Diese Dose ist späterhin nicht nachweisbar und dürfte bald verkauft worden sein.

**Tarpeja**, Drama von Kuffner, aus dem Beethoven den Triumphmarsch komponiert hat. (Siehe bei: Kuffner.)

**Tänze**. Beethovens Tanzmusik ist von der Forschung bisher etwas stiefmütterlich behandelt worden. Einiges ist in der Leipziger Gesamtausgabe (Serie II und XXV) gedruckt, wenngleich nicht alles. Aber neuestens sollen Beethovens Tänze im Kalender „Das Sängerbuch“ für 1927 laut Ankündigung eine besondere Bearbeitung finden. (Zu Beethovens Tänzen, vgl. auch Th.-R. I, S. 410f., II, S. 61 ff. und im vorliegenden Handbuch die Abschnitte: Mödliner Tänze, Prometheusmusik, Variationen. — Beethoven hat nicht wenige Tanzmusik geschrieben, auch wenn sie neben der Masse Schubertscher Tanzmusik nicht bedeutungsvoll hervortritt. Aus der letzten Bonner Zeit ist ein deutscher Tanz für das „Ritterballett“ zu erwähnen. Tänze kommen dann vor in der Wiener Zeit 1796 die 6 Menuetten, die bei Artaria erschienen sind und in ihrer Entstehung sicher viel weiter zurückreichen. — 1799 erschienen ebendort 7 ländlerische Tänze. 1801 fallen dann die Tanzstücke für „Prometheus“, 1802 die 6 ländlerischen Tänze, 1803 3 Kontretänze (Thayer läßt im „Chronolog. Verzeichnis“ S. 47 durchblicken, daß um jene Zeit auch Karl van Beethoven Kontretänze veröffentlicht hat.) Die „Mödliner Tänze“ sind 1819 entstanden. Sie spielen ebensowenig als die früheren Tanzkompositionen Beethovens eine bedeutende Rolle in der Musikgeschichte, erinnern uns aber daran, daß Beethoven in seiner ersten Wiener Zeit sich um Tanzkunst bekümmert hat. Er lernte tanzen, wie man aus seinem Tagebuch entnimmt, doch niemals so, daß er hätte im Takt tanzen können (nach Wegeler-Ries, „Notizen“ S. 119, Th.-R. II, siehe auch bei: Lindner).

**Taschenuhr**. Bei Frau Emmy Gutsche in Bad Doberan (Mecklenburg) befindet sich eine nette Taschenuhr, die als ehemaliger Besitz

Beethovens erworben wurde und wahrscheinlich jenes Stück ist, das im Nachlaßverzeichnis Beethovens vom Uhrenschätzmeister Ferdinand Leichtl mit 8 Gulden bewertet worden ist. („1 silberne Minutenuhr“ lautet die Inventarangabe. Vgl. Frimmel, „Beethovenstudien“ II, S. 177.) Die Photographien der Uhr bei Gutsche, die mir vorliegen, zeigen den glatten Silberdeckel mit der gewiß nicht neuen Gravierung: „Ludwig van Beethoven“, ferner das Zifferblatt und einen Teil des Inneren, auf dem ein ungarisches Wappen undeutlich zu erkennen ist. Die Beglaubigung leidet zwar vorläufig empfindlich an dem Mangel einer nachweisbaren Reihe von Vorbesitzern, die durch die Unachtsamkeit des früheren Besitzers, Konzertdirektors Gutsche, nicht notiert worden ist, doch sind die absprechenden Urteile, die auch bekannt gemacht worden sind, ohne jede Kenntnis der Sache hinausgeschleudert worden, und ich kann nur auf eine Notiz in der „Neuen freien Presse“ vom Juli 1925 hinweisen, in der die Vermutung geäußert wird, daß die Uhr ein Geschenk vielleicht Zmeskalls an Beethoven gewesen sei. Mit Zmeskall hat Beethoven wiederholt in der Angelegenheit von Taschenuhren verkehrt, um die er sich gelegentlich bemühte. Der Kauf einer guten Repetieruhr wurde 1811 von Zmeskall erbeten, doch war eine solche sehr teuer und vermutlich ebenso für Beethoven wie für Zmeskall unerschwinglich (Brief Beethovens vom Februar 1811). Man verlangte 40 Dukaten für eine solche. Von Uhrmachern ist mehrere Male in den Briefen die Rede, z. B. schon 1809 (in einem Brief an Zmeskall, Kastner Nr. 235, S. 173).

1820 scheint eine Uhr überhaupt zum Ausbessern außer Haus gewesen zu sein. Es ist das aus einem Gesprächsheft ersichtlich (Walter Nohl I, S. 147), ohne daß dabei gesagt wäre, ob es sich um eine Standuhr oder Taschenuhr handelte. 1820 wurden auch Preise notiert von Uhren, nachdem ein Uhrmacher vorgesprochen hatte (Walter Nohl I, S. 160). Ich gebe die Hoffnung nicht auf, daß sich der Herr, der 1916 die Taschenuhr an den Konzertdirektor Gutsche nach langem Widerstreben verkauft hat, doch noch wird auffinden lassen, und daß er dann den Mißtrauenden auch mitteilen wird, woher er die Uhr hat. Es ist ja richtig, daß man auf einer alten Uhr aus dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts mit Benutzung alter Schriften leicht den Namen Beethoven könnte anbringen lassen, und daß deshalb große Vorsicht geboten ist, aber wir wollen doch das Kind nicht mit dem Bade verschütten und die Möglichkeit der Echtheit nicht ohne weiteres aufgeben.

**Taubheit.** Einige allgemeine Erörterungen werden rasch in den Gegenstand einführen. Die Störungen im Gebrauch unserer edelsten Sinne können von der Pathologie auf verschiedene Veranlassungen

zurückgeführt werden. Die äußeren Sinnesorgane können in der verschiedensten Weise untüchtig geworden sein. Die Projektionsfläche innen in der grauen Hirnrinde unterliegt mannigfachen Erkrankungen, und der leitende Nerv mit seinen ungezählten Ausstrahlungen und Verbindungen kann für sich krank sein. Kleinste Blutergüsse, Herd-erkrankungen anderer Art können die Leitung befallen und deren Leistungsfähigkeit vermindern, ja aufheben. Das geht aus dem Bau und der Funktion des Gehirns und aus dem Tätigkeitsablauf der Sinneswerkzeuge mit Sicherheit hervor. Danach lassen sich auch Vermutungen über die Entstehungsweise verschiedener Formen von Taubheit aufstellen. Krankhafte Veränderung im Trommelfell, im Mittelohr, in der Schnecke beeinflussen das Hören oft überaus ungünstig. Das Hörfeld in der Großhirnrinde, wo das Bewußtsein entsteht, kann verkommen sein, und die Nervenbahnen, die vom Gehörsorgan zur Rinde führen, kommen gleichfalls für allerlei Formen von Schwerhörigkeit in Frage. Was Beethovens Taubheit anbelangt, habe ich schon vor vielen Jahren festgestellt, daß sie nicht im Klangfeld des Gehirns ihren Sitz hatte, sondern im Gehörnerven und vermutlich auch im inneren Ohr. Beethoven dachte bis in seine letzten Stunden ungehindert in Tönen, er fand von den Tonvorstellungen aus die Bewegungen des Klavierspieles und des Dirigierens, und doch war er in der zweiten Hälfte seines Lebens schwerhörig, endlich sogar stocktaub. Eine dem Wesen nach ganz glaubwürdige Erzählung berichtet, daß in den letzten Lebensjahren des Meisters einmal der Geigenkünstler Schuppanzigh Beethoven dabei überraschte, wie dieser mit einem Stiefelknecht heftige Schläge gegen einen harten Gegenstand führte, um dadurch noch Gehörseindrücke zu erzielen. Das Eintreten von Besuchern war Beethoven damals nicht mehr vernehmlich. (Siehe den Abschnitt: Schuppanzigh.)

In der denkwürdigen Akademie des Jahres 1824 hörte Beethoven nichts mehr von dem brausenden Beifallsturm, der bei der Aufführung seiner „Neunten“ losbrach. Man mußte ihn, der nach den Musikern und nicht nach dem Publikum gewendet war, erst auf die begeisterten Kundgebungen aufmerksam machen, die er dann — sah. Freilich war es bei Beethoven wie bei anderen Patienten ähnlicher Art: der Grad der Taubheit blieb sich nicht immer gleich. Spuren von Gehörs-wahrnehmungen sind bei Beethoven auch aus seinen letzten Lebens-jahren beglaubigt. Bei Breunings freute sich Beethoven einmal, einen gellenden hohen Schrei doch noch vernommen zu haben. Aber er hörte nichts, wenn der kleine Gerhard Klavier spielte. (G. v. Breuning, „Aus dem Schwarzspanierhause“ S. 66.)

Der Verlauf der ganzen Erkrankung war überaus wechselvoll, bis er in unterbrochenem Ansteigen des Übels endlich zur Atrophie der Gehörsnerven führte. Diese ist durch den bekannten Obduktionsbericht erwiesen. Woher die Krankheit des Ohres kam, weiß man nicht. Der Erzählungen und Behauptungen, die hierher gehören, gibt es genug. Schuppanzigh wollte wissen, daß Beethoven einmal beim Schreiben im Freien den strömenden Regen nicht beachtet und weiter geschrieben habe, bis das Papier versagte. Von damals, ein Jahr wird nicht genannt, stamme die Taubheit des Meisters. (Nach Smarts Tagebuch aus dem Jahre 1825.)

Nach G. v. Breuning soll das „überreichliche Waschen“ Beethovens die Gelegenheitsursache der Gehörkrankheit abgegeben haben, etwa durch „rheumatische Entzündung“. Das ist eine späterhin kombinierte Vermutung aus der Zeit, als der junge Breuning schon Arzt geworden war.

Im Fischhoffschen Manuskript, einer Quelle, die, mit Vorsicht benützt, Beachtung verdient, heißt es: „Im Jahre 1796 kam Beethoven an einem sehr heißen Sommertage ganz erhitzt nach Hause, riß Türen und Fenster auf, zog sich bis auf die Beinkleider aus und kühlte sich am offenen Fenster in der Zugluft ab. Die Folge war eine gefährliche Krankheit, deren Stoß sich bei seiner Genesung an die Gehörwerkzeuge setzte, von welcher Zeit an seine Taubheit sukzessiv zunahm.“ Diese Erzählung ist nicht ganz richtig, wiewohl vermutlich der eine oder andere Zug zutreffend gezeichnet ist, z. B. der von dem Aufreißen der Fenster und vom Sichentkleiden. Aber die Jahreszahl paßt nicht zu dem, was Beethoven selbst in seinen bekannten Briefen an Amenda und Wegeler über die Anfänge seiner Taubheit mitgeteilt hat. An Wegeler schrieb er am 29. Juni 1801, daß sein Gehör „seit drei Jahren“ immer schwächer geworden. Das würde auf merkliche Anfänge im Jahre 1798 hinweisen. Auf das lästige „Sausen und Brausen“ im Ohr „Tag und Nacht“ sei schon hier des besonderen aufmerksam gemacht. Beethoven schreibt davon eingehend seinem Freunde. Eine unmittelbare Veranlassung zum Gehörsleiden wird in jenem Briefe nicht erwähnt.

Dr. Alois Weißenbach (in dem Hefte „Meine Reise zum Kongreß“, 1814), der gleichfalls taub gewordene Freund Beethovens, nimmt als Veranlassung einen „furchtbaren Typhus“ an, den Beethoven „einmal“ überstanden hat. Wir wollen diese Vermutung nicht ganz abweisen.

Auf Beethoven selbst geht eine Angabe zurück, die sich, wie ich vermute, auf eine plötzlich eintretende Verschlimmerung des Leidens im Jahre 1802 bezieht. Charles Neate, der englische Pianist, hörte



1815 aus Beethovens eigenem Munde die Erzählung von der Entstehung der Taubheit (nicht von den vorhergehenden Beschwerden, wie ich ausdrücklich hervorhebe). Beethoven sagte: „Ich war einst damit beschäftigt, eine Oper zu schreiben.“ Neate: „Fidelio?“ Beethoven: „Nein, ‚Fidelio‘ war es nicht. Ich hatte mit einem sehr launenhaften und unbequemen ersten Tenor zu tun. Ich hatte schon zwei große Arien über denselben Text geschrieben, mit welchen er nicht zufrieden war, und hierauf noch eine dritte, welche er bei dem ersten Versuch zu billigen schien und mit sich nahm. Ich dankte dem Himmel, daß ich endlich mit ihm fertig war, und setzte mich unmittelbar darauf zu einem Werke nieder, welches ich um dieser Arien willen beiseite gelegt hatte, und dessen Beendigung mir am Herzen lag. Ich war noch nicht eine halbe Stunde bei der Arbeit, als ich ein Klopfen an meiner Tür hörte, welches ich sofort als das meines ersten Tenors wieder erkannte. Ich sprang vom Tische mit einer solchen Aufregung und Wut auf, daß, als der Mann ins Zimmer trat, ich mich auf den Boden warf, wie sie es auf der Bühne machen (hier breitete Beethoven seine Arme aus und machte eine erläuternde Bewegung) und auf die Hände fiel. Als ich wieder aufstand, fand ich mich taub und bin es seitdem geblieben. Die Ärzte sagen, der Nerv sei verletzt.“ (Siehe: Jähzorn.) Thayer hat diese Erzählung zuerst mitgeteilt und hielt sie für treu überliefert, indem er auf den „ehrwürdigen Charles Neate“ als unverdächtige Quelle hinweist. Er läßt die Erzählung jedoch ohne Kommentar, und auch nach ihm hat niemand die Neateschen Angaben ausdrücklich verwertet. Nicht einmal ein Datierungsversuch ist gemacht worden. Es sei deshalb gestattet, ein wenig bei diesen Angaben zu verweilen. Vor dem „Fidelio“, der im Gespräche genannt wird, hat Beethoven keine Oper geschrieben, wohl aber eine geistliche Kantate, ein Oratorium, das in der Eile der mündlichen Mitteilung vermutlich als „Oper“ bezeichnet wurde. Vielleicht hat auch Neate im Nacherzählen trotz besten Willens den Ausdruck verfehlt. Eine geistliche „Oper“ Beethovens ist nun das Oratorium „Christus am Ölberge“, das, nebenbei bemerkt, an einigen Stellen schon den „Fidelio“ ankündigt. An diesem Oratorium arbeitete Beethoven 1801, wohl auch noch bis 1803. Die erste Aufführung fand (nach Nottebohms Angabe) am 5. April 1803 im Theater an der Wien statt. Die Erzählung Neates, beziehungsweise Beethovens scheint sich nun auf die Zeit zu beziehen, als an dieser Komposition noch gearbeitet, noch geändert wurde, das wäre also aufs Jahr 1802 oder auf die ersten Monate von 1803. Damals hätte sich also nach meiner Vermutung das Gehörleiden Beethovens so sehr verschlimmert, daß es seither mit Taubheit verbunden

war. Nehmen wir doch an, es sei vor der Abfassung des bekannten Heiligenstädter Testaments, das ist vor dem 6. Oktober 1802 gewesen, dann erhält die an Verzweiflung grenzende Gemütsverfassung, die in jenem Testamente zum Ausdruck kommt, eine bedeutungsvolle Motivierung. Ich möchte annehmen, daß sich in den ohnedies von früher her schon kranken Gehörsnerven Beethovens bei dem Wutausbruch, den Neate überliefert hat, Extravasate, Blutaustritte eingestellt haben, welche verhängnisvoll für das Hören geworden sind und die allmähliche Atrophie der Gehörsnerven eingeleitet haben. Das plötzliche Ertauben im Jahre 1802 wäre jene „bedeutende Krankheit“, die Schindler (I, S. 85) ohne nähere Charakteristik erwähnt und ins Jahr 1802 versetzt. Zuerst erstarb die Wahrnehmung der hohen Töne. Bei Gelegenheit eines Spazierganges in der Nähe von Wien, es scheint 1802 gewesen zu sein, machte Ries den Meister auf das Spiel einer Hirtenflöte aufmerksam. Beethoven hörte nichts davon, obwohl er — das geht aus dem Zusammenhange hervor — die Anreden des Schülers verstand. Nach der Wahrnehmung des Mangels im Hören der Flöte wurde Beethoven „außerordentlich still und finster“.

Es gibt keinen Zweifel darüber, daß Beethoven trotz mancher scheinbaren Besserung der Taubheit verfallen war. Das Davonrennen aus dem Lichnowskischen Schloß Grätz bei Troppau im Herbst 1806 bei Sturm und Regen und noch dazu ohne Hut, denn dieser war dem Meister versteckt worden, scheint nicht günstig auf das Übel eingewirkt zu haben. (Hierzu „Beethovenjahrbuch“ Bd. I, S. 61, und Abschnitt: Lichnowski.) Die vielen Aufregungen während der Zeit der französischen Invasion, während der Zeit des Wiener Kongresses und bald danach die Ereignisse in der Familie des Bruders Kaspar Karl haben das Gehörübel gewiß mächtig gesteigert. Kaspar Karl starb im November 1815. Bald danach war für Beethoven die Verständigung durchs Ohr schon so schwierig, daß man zur schriftlichen Konversation übergehen mußte. („Beethovenjahrbuch“ II, S. 161 ff. — Schindler, „Biographie von Ludwig van Beethoven“, 4. Aufl. I, S. 42 ff., II, S. 9 ff. und 170. Vgl. Abschnitt: Gesprächshefte.) Das linke Ohr hielt nach Schindlers Angabe etwas länger stand als das rechte. 1818 notierte Fräulein Fanny del Rio: „Jetzt eben schrieb ich mit Nanni mehrere Stunden mit Beethoven. Denn wenn er so ergriffen, hört er fast gar nicht.“ Das hing wohl wieder mit dem verstärkten Blutandrang zum Gehörnerven zusammen oder, vorsichtiger ausgedrückt, zu den Nervenbahnen, die vom Gehörorgan zur Rinde leiten. Durch del Rios ist auch eine andere Überlieferung aus ungefähr derselben Zeit erhalten geblieben. Man wußte in der Familie; daß

die zwei Töchter Rios, Anna und Fanny, in der Zeit, als der Neffe Karl v. Beethoven bei Rio erzogen wurde, also 1816—1818, den Meister besuchen wollten, was in jener Zeit oft geschah. „Auf wiederholtes Klopfen ließ sich keine Antwort vernehmen, wohl aber erscholl aus dem Innern des Zimmers lauter Lärm. Schließlich die Tür öffnend, gewahrten beide Mädchen ein ergreifendes Bild. Der Meister stand über dem Klavier gebeugt. Mit der geballten Faust schlug er auf die Tasten und rief verzweifelt: Ich höre nichts, gar nichts.“ So erzählt Nanni del Rios Tochter, Frau Gesangslehrerin Anna Pessik-Schmerling, in dem Wiener Wochenblatt „Neue illustrierte Zeitung“ 1889, Heft XV, S. 530. Frau Pessiak-Schmerling schließt mit den Worten: „Es war das eine schreckliche Zeit für ihn und die ihm Nahestehenden.“ Noch 1823 holte sich der Meister wieder (es mag ja oft geschehen sein in der Zwischenzeit) die Überzeugung, daß es um das Gehör verzweifelt schlecht stand. Die Belauschung des Versuchs mit dem angeschlagenen Stiefelknecht durch Schuppanzigh kommt uns dabei in Erinnerung. (Siehe bei: Schuppanzigh.)

Die Lebensgeschichte des Meisters von 1818 aufwärts ist voller Zeugnisse der unverkennbaren Taubheit, die nur zu Zeiten etwas weniger empfindlich wurde, aber im ganzen sich bis an Beethovens Lebensende verschlimmerte. Die zusammenfassenden Angaben bei Seyfried und Schindler sind im wesentlichen richtig. Seyfried läßt sich nicht auf Jahreszahlen ein. „Langsam entwickelte sich zwar das Übel... bis endlich, im Zustande vollkommener Taubheit“ Beethovens „Verkehr mit der Außenwelt sich einzig auf schriftliche Mitteilungen beschränkte.“ Schindler (in der „Niederrheinischen Musikzeitung“ 1854, Nr. 28, hier nach Thayer, IV/2. Band, S. 74) sagt, daß im Laufe von 1818 die schriftliche Konversation die mündliche schon gänzlich verdrängt hatte. Czerny (in einer Mitteilung an Otto Jahn, abgedruckt bei Thayer a. a. O.) meinte, daß 1817 die Wahrnehmung musikalischer Natur bei Beethoven schon aufgehört habe.

Von einzelnen weiteren Angaben sei diesmal abgesehen, um noch auf die ferner zurückliegende Veranlassung der Taubheit, d. i. auf ihre „Ätiologie“ etwas einzugehen und dann eine „Diagnose“ wenigstens anzudeuten.

Daß sich ohne vorhergehende Infektion irgendwelcher Art die Erkältungen, von denen oben die Rede war, für Beethovens Gehörnerven verderblich erwiesen hätten, ist so gut wie ausgeschlossen. Eine schwere allgemeine Erkrankung oder eine Krankheit im Bereiche des Ohres

muß vorausgegangen sein, ehe die jähen Abkühlungen gerade „Erkältungen“ bedeuten konnten. Man könnte an die Pocken denken, deren Spuren in Beethovens Gesicht bis ins Alter kenntlich waren. Man könnte schwere Formen der gewöhnlichen Exantheme, wie Masern (Morbillen) und Scharlach (Scarlatina) und noch anderes vermuten, das ich nicht ganz verschweigen darf, da mir vor vielen Jahren durch A. W. Thayers Güte bestimmte Nachrichten über diese andere Erkrankung Beethovens geworden sind. Diese andere Krankheit ist auch schon, und zwar ohne jede Kenntnis der Thayerschen privaten Mitteilung, als mögliche Veranlassung der Taubheit hingestellt worden (in der „Deutschen Medizinischen Wochenschrift“ vom 7. Juli 1910, S. 1285 [Leo Jacobson]). Anderer Meinung war Schweisheimer in seinem Buch: „Beethovens Leiden, ihr Einfluß auf sein Leben und Schaffen“ (1922). Eine örtliche Erkrankung des Ohres ist von anderer Seite in ursächlichen Zusammenhang mit der Taubheit gebracht worden. Dr. Buß in Darmstadt nimmt einen chronischen Mittelohrkatarrh bei Beethoven an (hierzu „Beethovenkalender“ 1907, S. 51). Für diese Annahme habe ich allerdings nirgends einen sicheren Anhaltspunkt, weder in der Lebensgeschichte Beethovens noch im Leichenbefund entdecken können, doch gestehe ich gern zu, daß Beethovens Biographie bis gegen die Zeit heran, als das Gehörsübel auftritt, uns recht lückenhaft überliefert ist und für Vermutungen weiten Spielraum gewährt. Trotzdem neige ich zur Ansicht, daß irgendeine Allgemeinerkrankung anzunehmen sei, deren organische Gifte sich gerade in dem Bezirk der Gehörsnerven breit gemacht haben, den Beethoven am meisten benützte.

Beethovens Taubheit war ein Symptom, die Krankheit selbst heißt anders. Mit guten Gründen wurde sie in der „Deutschen Medizinischen Wochenschrift“ vor kurzem als Otoklerose erklärt, als jene Degeneration, die erst in neuester Zeit wissenschaftlich erforscht worden ist. Die Krankheitsgeschichte, die Beethoven selbst in seinen Briefen und im Heiligenstädter Testament uns bietet, und die Angaben aus anderen Quellen lassen erkennen, daß als erste beunruhigende, quälende Symptome Sausen und Brausen im Ohre zu verzeichnen wären. Bezüglich der Tonempfindung ist zu beachten, daß zuerst die Wahrnehmung der hohen Töne erlosch. Das führt auf Otoklerose. Der Sektionsbefund endlich (siehe bei: Leichenöffnung) bestätigt gleichfalls diese Diagnose. Beethovens Hören ist durch eine Otoklerose vernichtet worden, die vom Gehörsnerven, beziehungsweise von den Nervenbahnen zwischen Ohr und Rindengrau ausgegangen ist.

Das wäre die rauhe medizinische Seite der Angelegenheit. Die biographische Seite, im Verlaufe dieser Skizze schon mehrmals beleuchtet, läßt uns die Taubheit Beethovens als eine fort-dauernde empfindliche Störung des Verkehrs, ja der Ausübung der eigenen Kunst erkennen. Öffentliche Produktion des Klavierspiels, sogar das Leiten des Orchesters wurde mit der Zunahme des Mankos im Gehör immer schwieriger und stellte sich endlich als unmöglich heraus.

Das Mißtrauen der Tauben in bezug auf ihre Umgebung ist auch bei Beethoven zu beobachten. Die wunderliche Art, sich anfangs mit allerlei Hörmaschinen, dann mittels Aufschreibungen in hingereichten Heften zu verständigen, war auffallend und erregte bei Ungebildeten oft Spott oder Heiterkeit. Solche Zusammenhänge leuchten allgemein ein. Am schwierigsten zu verstehen ist ohne Zweifel die musikalische Seite der ganzen Angelegenheit. Da scheint nur so viel festzustehen, daß Beethovens Erfindungskraft und die Klarheit im Vorstellen von Tongebilden ungeschmälert geblieben sind. In der Jugendzeit mit noch ungestörtem Hören konnte der Heranwachsende ungezählte Tonvorstellungen in sich aufspeichern, mit deren Hilfe er geschriebene Musik jederzeit verstand und empfand, auch noch dann, als sein Gehör längst verloren war. Ein Wunderwerk nach dem anderen entstand, ohne daß sich irgendwo auch nur im mindesten die Folgen der Taubheit nachweisen ließen. Will man annehmen, daß vielleicht hie und da eine Komposition melancholisch ausgefallen ist unter dem schweren Druck, den das Bewußtsein unheilbarer Taubheit auf Beethoven ausübte, so ist das eine billige Vermutung, weiter nichts. Eine unmittelbare Beeinflussung des Schaffens durch das Gehörübel ist bei Beethoven nicht zu erkennen. Mit Absicht unterlasse ich alle Versuche, nachzuweisen, ob die Taubheit für den Meister von Nachteil oder ob sie von Vorteil für ihn war. Derlei Erörterungen können stets nur müßiges, wenn auch anregendes Gedankenspiel sein. Denn niemand kann in so verwickelten psychologischen Angelegenheiten beweisen, wie es gewesen wäre, wenn es nicht so gewesen wäre, als ob es sich um einfache abstrakte Fragen handelte. Große und kleine Ereignisse folgen einander zwar sicher mit Naturnotwendigkeit, aber der Mensch erkennt die Folgerichtigkeit nur in den einfachsten Fällen. Weit über menschliches Können geht es hinaus, den inneren Zusammenhang auch nur eines Menschenlebens klar zu durchschauen. Begnügen wir uns doch mit einer Analyse der Ereignisse. Beschränken wir uns bei Beethovens Taubheit darauf, die Vorgänge nach Möglichkeit getreu zu schildern.

**Taufe.** Der Tag der Taufe des nachmaligen Tonkünstlers steht fest, da sich im Kirchenbuch von San Remigius zu Bonn die alte Eintragung von 1770 nachweisen läßt, und zwar heißt es dort:

„Parentes	daneben:	„Patrini
D:(ominus) Joannes van	„Proles	D(ominus) Ludovicus van
Beethoven et Helena	17 <sup>ma</sup> X bris	Beethoven et
Keverichs conjuges“	Ludovicus“	Gertrudis Müllers
		dicta Baums“.

Die Taufe wurde also am 17. Dezember 1770 vollzogen. Daß man über den Tag der Geburt nicht ebenso unterrichtet ist, wurde im Handbuch schon mitgeteilt (siehe den Abschnitt: Geburtstag und: Stamm-  
baum).

Eine französische Wiederholung des Taufscheins, die sich Beethoven im Frühling 1810 verschaffte, bringt dieselben Angaben, hat aber von Beethovens Hand Folgendes beige-schrieben:

„1772 — Es scheint der Taufschein nicht richtig, da noch ein Ludwig vor mir. Eine Baumgartner war, glaube ich, mein Pathe — Ludwig van Beethoven.“

Daß solche Urkunden nicht in allen Punkten richtig sein müssen, geht daraus hervor, daß z. B. der Vorname der Mutter statt Magdalena angegeben ist mit „Helena“. Dies erklärt sich dadurch, daß beide Namen Magdalena und Helena in: Lene abgekürzt wurden und werden. Der Name Magdalena ist aus anderen Urkunden nachweisbar. Thayer, Deiters, Hesse, Schiedermair, J. J. Wagner haben die Taufscheine und Namen der Verwandten genau durchstudiert, und ihre Schriften sind im Abschnitt: Stamm-  
baum, Verwandte genannt. Von maßgebender Bedeutung ist Th.-R. I, S. 122ff. Daß Beethoven über das Geburtsjahr seit seiner Kindheit im unklaren war, steht fest, doch scheint er seinen Geburtstag als 16. Dezember im Gedächtnis gehabt zu haben, wofür übrigens kein eigenhändiges Zeugnis vom Meister vorliegt. Wenn auch versuchsweise dieses und jenes Datum um den 16. Dezember 1770 genannt wird, so werden wir aus den langen Erörterungen kein Verständnis für Beethovens Leben oder Schaffen gewinnen.

**Tayber** (auch Teyber), Anton (geb. Wien 1754, gest. ebendort 18. November 1822), wurde 1792 an der Wiener Hofoper als Cembalist angestellt. Durch Salieri gefördert, wurde er Kammerkompositeur und Musiklehrer der kaiserlichen Kinder. Als solcher scheint er gegen Beethovens Anerkennung bei Hof gewirkt zu haben. Wenigstens zählt ihn Schindler (II, S. 27) unter die Widersacher Beethovens, desgleichen den Komponisten Eybler. Erzherzog Rudolf wurde anfangs

durch Tayber unterrichtet. Doch hat sich der wahrhaft begabte Prinz zu rechter Zeit von der beschränkten Auffassung Taybers losgemacht, um in Beethovens Lager überzutreten.

**Teltscher**, Josef (geb. 1802 zu Prag, ertrunken 7. Juli 1837 im Hafen Phaleron), Maler, eines der bedeutendsten Talente aus der Gruppe der österreichischen Bildniskünstler um 1830. Teltscher gehörte nicht in Beethovens Kreise, sondern in die Franz Schuberts, doch hat er fürs „Beethovenhandbuch“ dadurch Bedeutung gewonnen, daß er den sterbenden Beethoven gezeichnet hat. Die Blätter mit diesen merkwürdigen Darstellungen befinden sich in der Sammlung Dr. Aug. Heymann in Wien, aus der ich sie im Mai 1909 in meiner alten Reihe der „Blätter für Gemäldekunde“ (Bd. V, Heft 3) erstmalig veröffentlichen durfte. Seither sind sie wiederholt, mit oder ohne Angabe der Herkunft, wieder benutzt worden. (Dazu u. a. „Die Musik“ Bd. IX, Heft 1, O. E. Deutsch, „Die wiedergefundenen Bildnisse des sterbenden Beethoven“, und „Grazer Tagespost“ 16. November 1907, auch Frimmel, „Studien und Skizzen zur Gemäldekunde“ Bd. II, S. 120f.) Teltscher, der, wie schon erwähnt, hauptsächlich dem Schubertkreis angehörte, hat uns auch gute Brustbilder Schuberts hinterlassen. (Abbildungen bei O. E. Deutsch, „Die historischen Bildnisse Franz Schuberts“, Wien, Karl König, 1922.) — Für das Erscheinen Teltschers am Sterbelager Beethovens besonders zu beachten Dr. Faust Pachler, „Maria Pachler-Koschak“ (S. 26 und 30), und die Schriften über Beethovens letzte Tage. (Siehe bei: Bildnisse, Krankheiten, Locken.)

**Teplitz** (auch Töplitz), der altberühmte Badeort in Böhmen, den Beethoven zwei Jahre nacheinander, 1811 und 1812, zum Kurgebrauch aufgesucht hat. Leiden verschiedener Art, besonders Darmkrankungen, hatten den Meister schon lange vorher veranlaßt, Orte mit heißen Quellen aufzusuchen. Eine alte Überlieferung weist auf Pistyan hin. Daß Heiligenstadt, Mödling, Baden zu Heilzwecken besucht wurden, ist eine bekannte Tatsache. Nach Teplitz wurde Beethoven durch Malfatti gewiesen, doch dürfte die besondere Anregung hauptsächlich durch Bettina Brentano (verehelichte von Arnim) geschehen sein. Das vermutliche Eintreffen Beethovens kann auf den 2. August 1811 angesetzt werden, obwohl in der Kurliste (offenbar nachschleppend) der 4. August als Ankunftstag verzeichnet steht. Der Künstler wohnte in der „Harfe“ (vgl. Dr. Max Unger in „Neue Musikzeitung“ vom Dezember 1917). Die Abreise Beethovens von Wien, die für Mitte Juli, spätestens anfangs Juli, geplant war, wurde verschoben. Mit dem jungen Grafen Franz Brunsvik sollte die Fahrt unternommen werden. Aber dieser kam nicht rechtzeitig nach Wien,

wie aus Beethovens Brief an Brunsvik vom 16. Juni (1811) und aus anderem hervorgeht. Noch am 4. Juli schreibt der Meister aus Wien an den jungen Grafen: „... Deine Absagung kann ich nicht annehmen; ich habe Oliva fortreisen lassen allein, und zwar wegen Dir, ich muß jemand Vertrauten an meiner Seite haben... Ich erwarte Dich spätestens bis 12. dieses Monats, auch meinetwegen bis 15...“ Bis gegen Ende Juli wurde der Meister hingehalten, das heißt, wie es scheint, ohne Antwort gelassen, so daß er schließlich allein nach Teplitz kam. Dort war schon alles voller Badegäste, von denen ihm nicht wenige näher traten. Schon im Mai waren angekommen die Reichsgräfin El. van der Recke, Kanonikus August Tiedge, Fräulein Amalie Sebald. Der Kapellmeister Aug. Eberhard Müller und die fürstliche Familie Esterhazy folgten im Juni. Im Juli und August stellten sich Reichsgraf W. von Bentheim und K. A. Varnhagen v. Ense ein, welcher der Rachel Robert (Levin) wegen gekommen war, die sich seit etwa Mitte Juni in Teplitz befand. Im August wird die Fürstin Theresia Lobkowitz als angekommen gemeldet, und bald nach Beethovens Ankunft (der Meister wurde als „Partik[ulier]“ eingeschrieben) erfolgte die des Turiner Geigenkünstlers Joh. Baptist Polledro, welcher wie Beethoven in der „Harfe“ wohnte. In demselben Sommer war auch Dr. Jos. Kanka aus Prag zur Kur in Teplitz. Daß F. Oliva dahin voraus gereist war, wissen wir schon. Der Rat Varena aus Graz stellte sich ein. Mit dem eben genannten Violinisten Polledro dürfte Beethoven bald bekannt geworden sein, da sie doch in der „Harfe“ aneinanderrennen mußten. Im folgenden Jahr, dies sei vorausgenommen, konzertierten sie dann gemeinsam in Karlsbad. Die alten Beziehungen zum Kinskyschen Verlassenschaftskurator Dr. Jos. Kanka, von denen in den folgenden Jahren der Biographie Beethovens vielfach die Rede ist, scheinen 1811 während der Teplitzer Kur Beethovens fester geknüpft worden zu sein. Mit Varnhagen und seinem Kreise entwickelte sich ein lebhafter Verkehr, über den Varnhagen selbst in wärmster Tonart berichtet. (Dazu Emil Jacobs in der „Musik“, Dezember 1904.) Amalie Sebald war von Beethoven sehr geschätzt, doch ist sie vielleicht nicht die „unsterbliche Geliebte“, über die schon eine ganze Bibliothek zusammen geschrieben worden ist aus Anlaß des dreiteiligen Liebesbriefes, den Beethoven an eine ungenannte Dame geschrieben hat. Man kann annehmen, daß dieses undatierte Schreiben aus Teplitz nach Karlsbad gerichtet und 1812, nicht 1811, geschrieben ist und das „K“ darin Karlsbad und nicht Korompa bedeutet. Daß auch andre Gedankenverbindungen möglich sind, die auf Pistyan, das ungarische Bad, hindeuten und die ganze „unsterbliche“ Angelegen-



heit in frühere Zeit und in den Brunsvik-Kreis versetzen, soll nicht verschwiegen werden. (Näheres dazu konnte durch mich mitgeteilt werden in G. Elsners und H. Stümckers „Bühne und Welt“, Leipzig, Februar 1912, Nr. 10.)

Noch ist unter den Teplitzer Badegästen von 1811 Baron Jos. Pasqualati zu bemerken, der am 8. September als angekommen gemeldet wird. Er ist der oftgenannte Hausbesitzer von der Mölkerbastei in Wien, bei welchem Beethoven wiederholt, und zwar gerade auch 1811 eingemietet war. Merkwürdigerweise ist in jenem Jahr von einem Zusammentreffen mit Goethe nichts bekannt. Beethoven kehrte nach Wien zurück, ohne den im nahen Karlsbad weilenden Dichter kennen gelernt zu haben. Ende September oder anfangs Oktober erfolgte Beethovens Heimkehr. In Wien befand sich der Künstler bestimmt schon am 9. Oktober.

Wichtiger als der Badesommer 1811 ist für uns der Kuraufenthalt in Teplitz von 1812. Der gesundheitliche Erfolg des ersten Aufenthaltes war ein günstiger. Dies mag wohl die Veranlassung dazu geworden sein, daß Beethoven auch 1812 wieder nach Teplitz ging. In Prag befand er sich auf der Hinreise am 2. Juli. In Teplitz wird er als „Kompositeur aus Wien“ am 7. Juli und als 806. Kurgast eingetragen. Er wohnte in der „Eiche“. Doch ist nach einem Brief Beethovens an Breitkopf & Härtel der 5. Juli als Ankunftstag anzunehmen. In diesem Sommer 1812 war nun auch Goethe in Teplitz. Überdies sind aus den Kurlisten jenes Jahres hervorzuheben der österreichische Hof, Fürst Karl Lichnowski, einige Mitglieder der Familie Brentano und von Arnim und Varnhagen van Ense. Auch der österreichische Hofarzt Dr. Staudenheim war dort und vorübergehend auch Bettina und ihr junger Gatte. Jedenfalls hat sie mit Beethoven dort verkehrt, was aus allerlei Quellen als sicher hervorgeht. Bei Goethe hatte sie damals, kurz nach dem bekannten Auftritt mit Frau v. Goethe, keinen Zutritt. Er mied diese „Tollhäusler“ (wie er am 5. August an seine Frau schrieb). Die erste Zusammenkunft mit Beethoven geschah am 19. Juli. Der Weltmann und Staatsminister war jedenfalls sehr nachsichtig mit Beethovens arger Schwerhörigkeit und dessen Manierlosigkeit. Späterhin erzählte Beethoven selbst davon, als er mit Rochlitz über das Zusammensein mit Goethe sprach. Der erste Eindruck, den der Musiker auf den Dichter machte, scheint nicht ungünstig gewesen zu sein, trotz der überspannten Erwartungen, welche durch Bettina 1810 wachgerufen worden waren. Nach der ersten Unterredung schrieb Goethe an seine Frau: „zusammengefaßter, energischer, inniger habe ich noch keinen Künstler gesehen. Ich begreife recht

gut, wie er gegen die Welt wunderlich stehen muß.“ Und als er ihn Klavier spielen gehört hatte, notierte Goethe im Tagebuch: „Er spielte köstlich.“ Eine gemeinsame Spazierfahrt auf der Straße nach Bilin ist beglaubigt. So gut wie sicher ist auch die Begegnung der beiden Großen mit dem österreichischen Hof auf einem Spaziergang. Goethe machte sich aus Beethovens Arm los, um ehrerbietig grüßend beiseite zu treten und die hohen Herrschaften vorübergehen zu lassen. Beethoven, kaum grüßend, ging mitten durch die Hofgesellschaft durch und machte dann dem Dichter noch Vorwürfe über seine Unterwürfigkeit. Ähnliches ist von Beethoven auch bei der Weilburg in Baden ausgeführt worden. Auch die Erzählung vom gemeinsamen Spaziergang und dem oftmaligen Grüßen der Leute muß einen haltbaren Kern haben, so sehr sie auch beim Nacherzählen entstellt worden ist. Goethe fand das Gegrüßtwerden lästig, das er auf seine Person bezog. Beethoven meinte, die Grüße könnten ja auch ihm gelten. Nach solchen Zwischenfällen wird es gar begreiflich, wenn der Herr Geheimrat, Exzellenz am 2. September an sein Musikorakel Zelter schreibt: „Beethoven habe ich in Teplitz kennen gelernt. Sein Talent hat mich in Erstaunen gesetzt; allein er ist leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, die zwar nicht unrecht hat, wenn sie die Welt detestabel findet, aber sie freilich dadurch weder für sich noch für andere genußreicher macht. Sehr zu entschuldigen ist er hingegen und sehr zu bedauern, da ihn sein Gehör verläßt, das vielleicht dem musikalischen Teil seines Wesens weniger als dem geselligen schadet. Er, der ohnehin lakonischer Natur ist, wird es nun doppelt durch diesen Mangel.“ Die Stelle ist dutzende Male abgedruckt, ebenso der einfältige, gehässige Brief, den Zelter als Antwort an Goethe sandte, und Bettinens Berichte aus der Zeit jener Zusammenkünfte Beethovens mit Goethe. Weniger beachtet ist der Umstand, daß Beethoven 1812, aufgefordert durch Dr. Staudenheim, auf einige Zeit zum Kurgebrauch nach Karlsbad ging, aber dort nur kurz verweilte und nach gleichfalls kurzem Aufenthalt in Franzensbrunn und dessen Umgebung wieder nach Teplitz zurückkehrte. Die Teplitzer Kur muß gegen Ende des Juli unterbrochen worden sein. Am 31. Juli erscheint er schon in Karlsbad angemeldet. (Siehe Frimmel, „Beethovenforschung“ Heft 10, Jänner 1925, und die dort genannten Schriften. — Auch Handbuch: Abschnitte: Bentheim, Goethe, Kanka, Karlsbad, Varnhagen.) Von Franzensbrunn kehrte er über Karlsbad wieder nach Teplitz zurück, wo er im September wieder nachweisbar ist. Goethe war damals nicht mehr in Teplitz, sondern seit 11. August wieder in Karlsbad, das ihn von Anfang Mai bis Mitte Juli beherbergt hatte. Dann war der Dichter

in Teplitz, wir haben schon gehört, daß er dort mit Beethoven wiederholt zusammengetroffen ist, und am 11. ging er wieder nach Karlsbad zurück. Zur Zeit des Konzertes am 6. August war Goethe also noch nicht in Karlsbad wieder eingerückt. Damals haben sich die beiden Großen nicht wiedergesehen. Aber um etwa drei Wochen später dürften sie in Karlsbad wieder zusammengekommen sein. Denn Beethoven kehrte damals aus Franzensbad sicher über Karlsbad nach Teplitz zurück, wovon Goethe eigens Kenntnis nahm. Er trug ins Tagebuch am 8. September ein: „... Beethovens Ankunft. Mittag für uns — Beethoven. Abends auf der Prager Straße.“ Das sieht doch ganz danach aus, als hätten sich die beiden am 8. September noch einmal persönlich getroffen. Ein Brief Beethovens an Amalie Sebald vom 16. September ohne Ortsangabe scheint schon wieder in Teplitz geschrieben zu sein, und die bestimmte Datierung mit Teplitz, am 17. September 1812, findet sich auf einem wichtigen Brief an Breitkopf & Härtel.

Der Erfolg der Kur von 1812 konnte den Meister nicht befriedigen. Zum Schluß war er noch bettlägerig, wie er selbst schreibt, unter anderem auch in dem erwähnten Brief an Breitkopf & Härtel, und es läßt sich wohl annehmen, daß die Abfahrt von Teplitz noch ein wenig aufgeschoben wurde. Beethovens Heimreise dürfte in Prag eine Unterbrechung erfahren haben. Denn sicher hatte der Meister mit Dr. Kanka in Kinskyschen Angelegenheiten zu unterhandeln. Durch die österreichische Finanzkrise von 1811 war ja das Gehalt, das Beethoven von Kinsky bezog, in unliebsames Schwanken geraten. Die Rückkehr nach Wien wurde überdies unterbrochen durch einen mehrtägigen Besuch anfangs Oktober beim Bruder Apotheker in Linz a. d. Donau (siehe bei: Linz). (Ganz nebenbei sei angemerkt, daß Schindler über die Aufenthalte in Teplitz und die nachfolgenden Ereignisse in Linz schlecht unterrichtet ist.)

**Terzverwandte Tonarten.** Die Ausnützung der Terzenverwandtschaft für die Modulierung ist bis vor kurzem hauptsächlich auf Beethoven bezogen worden, z. B. von H. Riemann in dessen großer „Kompositionslehre“ (I, S. 481) und in der „Harmonielehre“ von E. Schmitz (1911). Dagegen hat E. Bücken auf Anton Reicha hingewiesen, daß dieser nämlich schon vor Beethoven die Terzverwandtschaft der Tonarten ausgenutzt hat. (Dazu E. Bücken, „Beethoven und Anton Reicha“ in der Zeitschrift „Die Musik“, zweites Märzheft von 1913 und die daselbst angegebene Literatur. Siehe auch L. Schiedermair, „Der junge Beethoven“ S. 349.)

Daß A. Reicha eine Art Stürmer war, freilich unter allgemeinem

Festhalten an der alten kontrapunktischen Richtung, erhellt z. B. aus seiner frühen Veröffentlichung von „Trente six Fugues pour le Piano-Forte, composées d'après un nouveau système par Antoine Reicha. A Vienne au Magazin de l'Imprimerie chymique imp. roy. priv.“ (Querfol. mit Gedicht an Jos. Haydn und reichlichen theoretischen Vorbemerkungen. Ohne diese Vorbemerkungen sind dieselben 36 Fugen mit neuem deutschen Titelblatt später nochmals bei Tobias Haslinger in Wien erschienen mit der Verlagsnummer 49). — In diesen Zusammenhang gehören auch Reichas „Douze Fugues pour le piano composées“, die in Paris bei Imbault erschienen sind, „Études dans le genre fugué pour le Piano Forte précédées de quelques remarques instructives sur différentes propositions musicales à l'usage des jeunes compositeurs par Antoine Reicha, professeur de Composition à l'école Royale de Musique et de Declamation“ (Paris, bei den Damen Erard). —

Ob die terzverwandten Tonarten ganz auf Reichas Priorität zurückzuführen sind, lasse ich unentschieden, da schon in Bonn Wechselbeziehungen zwischen Beethoven und Reicha bestanden haben müssen und es daher nicht unbedingt sicher festzustellen ist, was der eine vom andern erlauseht oder übernommen hat.

**Testamente.** 1. Das Heiligenstädter Testament.

„Für meine Brüder Carl und Beethoven.

[Zwischen „und“ und „Beethoven“ ist ein Raum freigelassen für den Namen des zweiten Bruders (Johann). Ebenso auf der nächsten Seite.]

O ihr Menschen die ihr mich für für feindseelig störisch oder Misanthropisch haltet oder erkläret, wie unrecht thut ihr mir, ihr wißt nicht die geheime ursache von dem, was euch so scheint, mein Herz und mein Sinn waren von Kindheit an für das Zarte Gefühl des wohlwollens, selbst große Handlungen Zu verrichten dazu war ich immer aufgelegt, aber bedenket nur daß seit 6 jahren ein heilloser Zustand mich befallen, durch unvernünftige ärzte verschlimmert, von jahr Zu jahr in der Hofnung gebessert Zu werden, betrogen, endlich Zu dem überblick eines dauernden Übels [vor der Klammer steht das verkratzte Wörtchen „daß“] (desen Heilung vielleicht jahre dauern oder gar unmöglich ist) gezwungen, mit einem feurigen Lebhaften Temperameten geborn selbst empfänglich für die Zerstreuungen der Gesellschaft, mußte ich früh mich absondern, einsam mein Leben Zu bringen, wollte ich auch Zuweilen mich einmal über alles das hinaussetzen, o wie hart wurde ich dur[ch] die verdoppelte traurige Erfahrung meines schlechten Gehörs dann Zurückgestoßen, und doch wars mir

noch nicht möglich den Menschen zu sagen: sprecht lauter, schrejt, denn ich bin taub, ach wie wär es möglich, daß ich dann die Schwäche eines Sinnes angeben sollte, der bey mir in einem vollkommern Grade als bey andern seyn sollte, einen Sinn denn ich einst in der größten Vollkommenheit besaß, in einer Vollkommenheit, wie ihn wenige von meinem Fache gewiß haben noch gehabt haben — o ich kann es nicht, drum verZeiht, wenn ihr mich da zurückweichen sehen werdet, wo ich mich gerne unter euch mischte, doppelt wehe thut mir mein unglück, indem ich dabey verkannt werden muß, für mich darf Erholung in Menschlicher Gesellschaft, feinere Unterredungen, wechselseitige Ergießungen nicht statt haben, ganz allein fast nur so viel als es die höchste Nothwendigkeit fodert, darf ich mich in gesellschaft, einlassen, wie ein Verbannter muß ich leben, nahe ich mich einer Gesellschaft, so überfällt mich eine heiße ängstlichkeit, indem ich befürchte in Gefahr gesetzt Zu werden, meinen Zustand merken zu lassen — so war es denn auch dieses halbe jahr, was ich auf dem Lande Zubrachte, von meinem vernünftigen Arzte aufgefordert, so viel als möglich mein Gehör Zu schonen, kamm er fast [vor „fast“ ein durchstrichenenes Wörtchen wie „nur“] meiner jetzigen natürlichen Disposition entgegen, ob-schon, vom [„vom“ ist auf ein verkratztes Wort geschrieben] Triebe Zur Gesellschaft manchmal hingerissen, ich [„ich“ ist klein in der Zeile nachgetragen] mich dazu verleiten ließ, aber welche Demüthigung wenn jemand neben mir stund und von weitem eine flöte hörte und ich nichts hörte oder jemand den Hirten Singen hörte, und ich auch nichts hörte, solche Ereignisse brachten mich nahe an Ver-Zweifflung, es fehlte wenig, und ich endigte selbst mein Leben — nur sie die Kunst, sie hielt mich Zurück, ach es dünkte mir unmöglich, die welt eher Zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte, und so fristete ich dieses elende Leben — wahrhaft elend, einen so reizbaren Körper, daß eine etwas schnelle Veränderung mich aus dem Besten Zustande in den schlechtesten Versetzen kann — Geduld — so heißt es, Sie muß ich nun Zur führerin wählen, ich habe es — dauernd hoffe ich [„ich“ und der Beistrich sind nachträglich in die Zeile eingetragen], soll mein Entschluß seyn, aus-Zuharren, bis es den unerbittlichen parzen gefällt, den Faden zu brechen, vielleicht geht's besser, vielleicht nicht, ich bin gefaßt — schon in meinem 28 jahre gezwungen Philosoph Zu werden, es ist nicht leicht, für den Künstler schwerer als für irgend jemand — gottheit du siehst herab auf mein inneres, du kennst es, du weist, daß menschenliebe und neigung Zum wohlthun drin hausen o Menschen, wenn ihr einst dieses leset, so denkt, daß ihr mir unrecht gethan, und der

unglückliche, er tröste sich, einen seines gleichen Zu finden, der trotz allen Hindernissen der Natur, doch alles gethan, was in seinem Vermögen stand, um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen Zu werden — ihr meine Brüder Carl und , sobald ich tod bin und professor schmid lebt noch, so bittet ihn in meinem Namen, daß er meine Krankheit beschreibe, und dieses hier geschriebene Blatt füget ihr dieser meiner Krankengeschichte bej [nach „bej“ ein verkratzter Wortanfang], damit wenigstens so viel als möglich die welt nach meinem Tode mit mir versöhnt werde — Zugleich erkläre ich euch bejde hier für die [,„die“ ist eine Verbesserung über der Zeile und über das durchstrichene „meine“ geschrieben] Erben des kleinen Vermögens, (wenn man es so nennen kann) [von „kann“ ist ein Bogenstrich hinaufgezogen zum „werde“. Damit wollte Beethoven vermutlich die Änderung „werden kann“ andeuten] von mir, theilt es redlich, und vertragt und helft euch einander, was ihr mir Zuwider gethan, das wist ihr, war euch schon längst verZiehen, dir Bruder Carl danke ich noch insbesondere für deine in dieser letztern spätern Zeit mir bewiesene Anhänglichkeit, Mein wunsch ist, daß [zwischen „daß“ und „euch“ das durchstrichene Wörtchen „ich“] euch ein besseres sorgenloseres [,„sorgenloseres“ verbessert aus „sorgenvolleres“, „volleres“ durchstrichen, worauf das Wort im Zuge des Schreibens zu „sorgenloseres“ ergänzt ist] Leben, als mir, werde, emfelt euren [nach „euren“ ist ein Wort begonnen „nach“, das aber sofort durchstrichen wurde] Kindern Tugend, sie nur allein kann glücklich machen, nicht Geld, ich spreche aus Erfahrung, sie war es die mich selbst im Elende gehoben, ihr danke ich nebst meiner Kunst, daß ich durch keinen selbstmord mein Leben endigte — lebt wohl und liebt euch, — allen Freunden danke ich, besonders Fürst Lichnowski und Professor Schmidt. — Die Instrumente von Fürst L. wünsche ich, daß sie doch mögen aufbewahrt werden bej einem von euch, doch entstehe des wegen kein Streit unter euch, sobald sie euch aber Zu was nützlichem dienen können, so verkauft sie nur, wie froh bin ich, wenn ich auch noch unter meinem Grabe euch nützen kann — so wär's geschehen — mit freuden eil ich dem Tode entgegen — kömmt er früher als ich Gelegenheit gehabt habe, noch alle [,„alle“ über der Zeile nachgetragen] meine Kunst-Fähigkeiten zu entfalten, so wird er mir trotz meinem Harten Schicksal doch noch Zu frühe kommen, und ich würde ihn wohl später wünschen — doch auch dann bin ich Zufrieden, befreijt er mich nicht von einem endlosen Leidenden zustande? — komm wann du willst, ich gehe dir muthig entgegen — lebt wohl und vergeßt mich nicht ganz im Tode, ich habe es um euch verdient, indem ich

in meinem Leben oft an euch gedacht, euch glücklich zu machen, sejd es —

Ludwig van Beethoven.

Heiglstadt, am 6ten October 1802.

(Siegel)

Für meine Brüder Carl und nach meinem Tode zu lesen und zu vollziehen.

Heiglstadt, am 10ten Oktober 1802 [1802 ist über der Zeile nachgetragen] — so nehme ich den Abschied von dir — und Zwar traurig — ja, die geliebte Hofnung — die ich mit hieher nahm, wenigstens bis Zu einem gewissen Punkt geheilet zu sejn — sie muß mich nun gänzlich verlassen, wie die Blätter des Herbstes herabfallen, gewelkt sind, so ist — auch sie für mich dürr geworden, fast wie ich hieher kam — gehe ich fort — selbst der Hohe Muth — der mich oft in den Schönen Somertägen beseelte — er ist verschwunden — o Vorsehung — laß einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen — so lange schon ist der wahren Freude inniger Widerhall mir fremd — o wann — o wann o Gottheit — kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wider fühlen — Nie? nein — o es wäre zu hart.“

Diplomatisch getreue Wiedergabe in allen Auflagen meines „Beethoven“.

2. Beethovens Testament aus dem Jahre 1823 (ein Brief an Dr. J. B. Bach in Wien).

„Wien am 6ten März 1823.“

Werther Verehrter Freund?

Der Tod könnte kommen, ohne anZufagen, in dem Augenblicke ist keine Zeit ein gerichtl[iches] [„gerichtl“ ist über der Zeile nachgetragen] Testament zu machen, ich zeige ihnen daher durch dieses eigenhändig an, daß ich meinen geliebten Neffen Karl van Beethoven [„Karl van Beethoven“ über der Zeile nachgetragen] zu meinem Universalerben erkläre, u[nd] daß ihm alles ohne Ausnahme [„ohne Ausnahme“ im Unterrande nachgetragen] was nur den Namen hat irgend [„irgend“ über der Zeile nachgetragen] eines Besitzes von mir, nach meinem Tode Eigenthümlich zugehören soll. — Zu seinem Curator ernenne ich sie u[nd] Sollte kein anderes Testament folgen, als dieses, so sind sie zugleich befugt und gebeten, meinem geliebten Neffen K. v. Beethoven einen Vormund auszusuchen, — mit Ausschluß meines Bruders Johann van Beethoven [„mit Ausschluß . . . Beethoven“ nachgetragen mittels: † auf der dritten Seite] — u[nd] ihn nach den hergebrachten gesetzen denselben ZuZugeben. dies

Schreiben erkläre ich so gültig für allzeit [„allzeit“ über der Zeile nachgetragen], als wäre es mein letzter Wille Vor meinem Tode — ich umarme Sie Von Herzen

ihr wahrer Verehrer und Freund

Ludwig van Beethoven.“

Auf der ersten Seite unten steht noch ein besonderer Nachtrag:

„NB an Capitalien finden sich 7 Bankactien, was übrigens sich an Baarschaft noch [„noch“ über der Zeile nachgetragen] findet, wird alles ebenfalls wie B. A das Seine.“

Dieser Brief, bei Nohl unvollständig mitgeteilt (im „Musikal. Skizzenbuch“ S. 256 und „Neue Briefe Beethovens“ S. 219), wurde in meinem „Beethoven“ zum ersten Male diplomatisch getreu abgedruckt. Das Original befindet sich im Besitz des Herrn Barons Dr. Heinr. Härdtl, Hof- und Gerichtsadvokaten in Wien. Es ist ein Quartbogen geschöpften Papiers, von dem zwei Seiten voll beschrieben sind. Eine Ergänzung steht auf der dritten Seite. Als Wasserzeichen bemerkt man den verzierten Schild mit dem Horn an der Schlinge, eine Marke, die um jene Zeit sehr verbreitet war.

Beachtenswert sind die vielen Nachträge, die Beethoven an zahlreichen Stellen beifügte. Er wollte die Angelegenheit so klar als möglich machen. Die Abneigung gegen den Bruder Johann tritt auch hier deutlich hervor, wie im Testament von 1802.

Durch Schindler (II, S. 146) und G. v. Breuning („Aus dem Schwarspanierhause“ S. 106) und Th.-R. (V, S. 439) erfährt man den Wortlaut eines weiteren (dritten) Testaments, das Beethoven lange Zeit abzufassen wünschte und am 3. Januar 1827 wirklich niederschrieb. (Hierzu auch ein Brief aus Gutenbrunn bei Baden vom 16. August 1824, mitgeteilt bei Nohl, „Mosaik“ S. 311). Dieses Testament erscheint wieder in der Form eines Briefes an Dr. Bach. Der Neffe blieb Universalerbe, Dr. Bach wurde als Kurator beibehalten, und zum Vormund über den Neffen bestimmte Beethoven seinen alten Freund, den Hofrat Stephan v. Breuning.

Außen: „An Seine Wohlgebohren Hr: von Bach, Doctor der Rechte wohnhaft in der Wollzeil“

„Wien, Mittwoch, 3ten Januar 1827.

Hrn. Dr. Bach

Verehrter Freund!

Ich erkläre vor meinem Tode Karl van Beethoven meinen geliebten Neffen als meinen einzigen Universalerben von allem meinen Hab



und Gut, worunter hauptsächlich 7 Bankactien und was sich an Baarem vorfinden wird.

Sollten die Gesetze hier Modificationen vorschreiben, so suchen sie selbe so sehr als möglich zu seinem Vortheile zu verwenden. — Sie ernenne ich zu seinem Kurator und bitte sie mit Hofrath Breuning seinem Vormund Vaterstelle bei ihm zu vertreten — Gott erhalte Sie — tausend Dank für ihre mir bewiesene Liebe und Freundschaft. —

Ludwig van Beethoven m. p.“

Dazu von fremder Hand amtliche Vermerke. (Hier nach Th.-R. V, S. 439.)

Als Beethoven sein Ende herankommen sah, fügte er am 23. März 1827 noch ein Kodizill bei, durch welches die Erbschaft des Neffen insofern eingeschränkt wurde, als dieser nur die Nutznießung des Nachlasses zugesprochen erhielt, das Kapital aber sollte den „natürlichen oder testamentarischen Erben“ des Neffen gewahrt bleiben. Dieses Kodizill wurde auf Veranlassung St. v. Breunings abgefaßt, der freilich einen anderen Wortlaut gewünscht hätte. Statt der „natürlichen oder testamentarischen Erben“ hatte er „eheliche Nachkommen“ vorgeschlagen. (Vgl. neben Breuning auch Ludw. Nohl, „Briefe Beethovens“ S. 342, und desselben „Musikal. Skizzenbuch“ S. 287.) Bemerkenswert ist es, daß das Kodizill schon mit ganz unsicherer Hand geschrieben ist, Buchstaben ausläßt und das Erlöschen der Kräfte in entsetzlicher Weise bekundet: „Mein Neffte Karle Soll alleini[ger] Erbe sejn, das Kapital meines Nachlasses soll jedoch Seinen natürlichen oder testamentarischen Erben zufallen.“

„Wien, am 23. März 1827.

luwig Van Beethoen.“

[Der Vorname ohne d und der Zuname ohne v, überdies verkratzt.]

(Dieses Dokument nach der Urschrift.) Ein verkleinertes Faksimile in der Märzlieferung 1926 der Zeitschrift „Die Musik“.

**Thomson**, George (geb. 1757 zu Limekilns, gest. 1851 zu Leith). Musiker und Verleger, der eine Zeitlang mit Beethoven in regem brieflichen und geschäftlichen Verkehr stand. A. W. Thayer, der sich verdienstvoll um die Beziehungen Thomsons zu Beethoven und um Thomsons Lebensschicksale angenommen hat, teilt mit, daß der Genannte „schon in jungen Jahren als Sekretär bei der Versammlung der Bevollmächtigten zur Hebung der Künste und Gewerbe angestellt worden“. (Dies war ein altes ehrwürdiges Institut.) Ein halbes Jahrhundert lang wirkte er in dieser Stellung. Er war für schottische Nationallieder begeistert, hatte schon durch Ignace Pleyel in Paris und Leopold Kozeluch in Wien Sonaten mit schottischen Melodien

komponieren lassen und wandte sich am 20. Juli 1803 um ähnliche Sonaten an den jüngeren und berühmteren Künstler Beethoven. Dieser antwortete am 5. September desselben Jahres und begehrte für solche Sonaten, sechs an der Zahl, 300 Dukaten. Dies wird von Thomson ordnungsgemäß vermerkt, führte aber zu keiner entscheidenden Tat Beethovens. Wirklich überzeugende Entwürfe zu Sonaten mit schottischen Themen sind nicht bekannt geworden, und wenn hier als Möglichkeit der kurze Anfang einer Klaviersonate erwähnt wird, der sich in Wien bei Frl. Bertha v. Sagburg befindet, so bleibt doch eine eigentliche Vermutung beiseite. Thayer sagt: „Die Sonaten wurden nie komponiert.“ Thomson verfolgte bestimmte, zum Teil nicht immer musikalische Absichten. Er scheint überhaupt kein Musikgenie gewesen zu sein, und des Feilschens mit Beethoven ist kein Ende in den langen Jahren und vielen Geschäftsbriefen, in denen die Angelegenheiten mit den sogenannten „schottischen“ Liedern zur Erörterung gelangen. Der Briefwechsel, der zeitweise recht lebhaft war, reicht bis ins Jahr 1819 mindestens.

Beethoven verstand unter „schottischen“ Liedern damals schottische, irische und walisische, wohl auch noch andere fremdländische Melodien, die ihm von Thomson der Reihe nach in Massen zugesendet wurden, und die er mit verschiedenen musikalischen Zutaten zu versehen hatte, Begleitungen, auch Einleitungsmusiken („Symphonien“). Beethoven bekam 3—4 Dukaten fürs Stück, und ich muß sagen, daß diess „schottischen“ Lieder zumeist wirkliche „Stückarbeit“ waren, von denen nur wenige die besondere Teilnahme des Meisters erregt haben können. Nur selten erfährt man, daß einige „con amore“ gemacht seien. Seit ungefähr 1806 gewinnen diese Verdienarbeiten für Beethoven einige Bedeutung. Schreibt er doch an Breitkopf & Härtel am 18. November 1806, daß er „Von Schottland aus so wichtige Anträge“ erhalten habe zu so hohen Zahlungsbedingungen, wie er sie aus Leipzig doch nicht fordern könnte (Th.-R. II, S. 516). Die Thomsonschen Aufträge beschäftigten den Meister jahrelang. Eine Handschriften-sendung nach der anderen ging durch das Wiener Bankhaus Fries & Co. nach Edinburgh ab, und die Auszahlungen erfolgten durch dieselben Bankiers in Wien. Zumeist ging alles glatt. Einmal war eine Liedersendung an Thomson in Verlust geraten, wodurch eine wesentliche Störung in der geschäftlichen Abwicklung eintrat. Einen Teil des Manuskripts mußte Beethoven nochmals schreiben. Den Briefwechsel und die geschäftlichen Folgerungen aus seinen Angaben findet man, wenn auch etwas bunt eingeteilt und zerrissen, im „Beethoven“ von Thayer, Deiters und Riemann (Bd. II, III und IV). Im „Chrono-

logischen Verzeichnis“ gab Thayer an für die Jahre 1809, 1811 und 1817 als erschienen: „A select Collection of original Welsh airs, adapted for the voice united, To characteristic English Poetry, uverez before published. With introductory, and concluding Symphonies and Accompagnements for the Pianoforte or Harpe, Violin and Violoncello . . .“ — „Printed by Preston 97 Strand London.“ Der I. Bd. enthielt (nach Thayer) 20 Melodien, die von Jos. Haydn bearbeitet und 10 solchen, welche von Kozeluch arrangiert, der II. Bd. brachte 17 von Haydn und 15 von Kozeluch, der III. Bd. 4 von Haydn und 26 von Beethoven. Die Erscheinungsweise im einzelnen ist nur zu erraten. Die „Ritornells und Accompagnements“ zu Original-irischen Melodien, gesammelt von George Thomson, die Thayer („Chronologisches Verzeichnis“ S. 94) anführt, und auf denen nur Beethovens Name mehr vorkommt, zeigten als Datum des Vorworts zum ersten Band 1814, als das für den zweiten Band 1816. Im Briefe an Thomson vom 17. Juli 1810 heißt es: „Voila Monsieur, les aires écossais[es], dont j'ai composé la plus grand partie con amore, voulant donner une marque de mon estime à la nation écossaisée [sic!] et angloise en cultivant leurs chants nationaux.“ — Schon oben wurde angedeutet, daß sie unmöglich alle „con amore“ geschrieben sein können. In der Folge entstanden dann wieder „Ritornelles und Accompagnements“ nach Original-schottischen Melodien, von denen in Bd. III fast alle Bearbeitungen von Beethoven waren (Thayer, „Chronologisches Verzeichnis“ S. 276). Beethovens Briefe wurden immer fremdsprachig geschrieben und setzen die Geduld eines philologisch Gebildeten auf harte Proben.

Den Kenner Beethovenschen Wesens müßte es geradezu überraschen, wenn im Verlauf der Geschäftsbeziehungen zu Thomson es niemals zu Zusammenstößen gekommen wäre. Daß er über den Wunsch Thomsons, die Begleitungen einfacher zu gestalten, gelegentlich ungehalten war (er wollte dann wenigstens die Honorierung schwerer bemessen haben), wäre es nicht gewesen, aber Thayer ermittelte, daß ein sehr heftiges vermutlich grobes Schreiben Beethovens an Thomson nach Edinburgh gelangt ist (es wurde nicht an den Spiegel gesteckt), der unzähligen Mängel und Fehler wegen, die sich in der Korrektur zu den späten Sammlungen „schottischer“ Lieder gefunden haben. Der Verlag ging denn auch an Schlesingers über, die als Op. 108 in Berlin dieses Werk herausgaben (Nottebohm, „Thematisches Verzeichnis“), 1821 gegen Ende. Mit Schlesingers stand der Meister in der Sache der „schottischen Lieder“ schon seit dem Mai 1815 in Verbindung. Daß Beethoven für Thomsons Absichten kein großes Verständnis hatte,

geht daraus hervor, daß er ihm 1815 die „Schlachtmusik“ zum Verlag anbot. (Siehe auch bei: Lieder.)

Ein ganz neuer Fund sei nun, wenn nicht ausführlich, doch wenigstens in aller Kürze erwähnt. Das Archiv des Hauses Breitkopf & Härtel hat vor kurzem eine wertvolle nette Handschrift kl. quer 4<sup>o</sup> erworben, in der unveröffentlichte Lieder verschiedener Nationalität enthalten sind. Das Titelblatt ist von Beethoven selbst geschrieben und lautet folgendermaßen: „Lieder mit Begleitung von Ludwig van Beethoven, 1816, und zwar 3 russische, 3 Tiroler, 3 Spanische, 2 venetianische, 2 portugiesische, 2 deutsche, 1 Schweizerisches, 2 pohlische, in allem 18 Exemplair par moi même redigée.“

Die meisten Briefe bei Th.-R. II, III, IV, zwei kleine nachträgliche Funde bei Frimmel, „Beethovenforschung“ I, S. 24ff., frühes Briefchen und ziemlich spät fallende Zuschrift Beethovens an Thomson. Vgl. auch Fritz Erkmann, „Beethoven und George Thomson“ in „Neue Musikzeitung“ 22. Januar 1907, R. Hohenemser in „Die Musik“ 1910 auf 1911 und Frimmel in „Beethovenforschung“ II, S. 111f.

Thun, Gräfin Marie Wilhelmine (geb. 1744 zu Wien, gest. 18. Mai 1800). Sie stammte aus der gräflichen Familie Ulfeld, vermählte sich 1761 mit dem Grafen Franz Jos. v. Thun-Hohenberg und kam durch die Heirat ihrer Tochter Christiane in nächste Beziehung zum Fürstenhaus Lichnowski und damit auch in Beziehungen zu Beethoven. Diese sind in allen Beethovenbüchern erwähnt und schon in den Quellen festgelegt (Wegeler-Ries, „Notizen“, und Schindler, „Beethoven“ I, S. 21). Schon bald nach der Einwanderung Beethovens in Wien müssen diese Beziehungen begonnen haben, die den Lesern des Handbuchs nicht mehr neu sein können. Beim russischen Gesandtschaftssekretär Klüpfeld fanden gehaltvolle Musikabende schon in den 1790er Jahren statt. Beethoven dürfte dort um 1796 eingeführt worden sein. Er entzückte durch seine Improvisationen und fand auch für seine Sonaten Op. 2 Beifall. Fräulein KISSOW, die spätere Frau v. Bernhard, war eine gute Klavierspielerin. Sie erzählte nach guter, wenn auch später Erinnerung allerlei über den eigenartigen jungen Beethoven und sagte unter anderem: „Er war sehr stolz, und ich habe gesehen, wie die Mutter des Fürsten Lichnowski, die Gräfin Thun, vor ihm, der in dem Sopha lehnte, auf den Knien lag, ihn zu bitten, er möge doch etwas spielen. Beethoven tat es aber nicht. Die Gräfin Thun war eine sehr exzentrische Frau.“ Mit dieser anbetungsartigen Verehrung hängt es jedenfalls zusammen, wenn man beim Fürsten Karl Lichnowski den jungen Künstler besonders beschützte, und wenn auch die Tochter der Fürstin Marie Wilhelmine Thun, nämlich die

verheiratete Fürstin Christiane Lichnowski, sich dem Beethovenkultus anschloß. Schon bei den Zeichnungen für die Trios Op. 1 fallen Lichnowskis und Thuns durch ungewöhnliche Anzahl der gezeichneten Exemplare auf. Aus dieser Bewunderung heraus ist es verständlich, was Schindler noch zur Zeit, als er nach Möglichkeit alles sammelte, was über Beethovens erste Wiener Jahre in seinen Kreisen noch zu hören war, folgendes zu Papier bringt über Beethovens frühen Verkehr bei Lichnowski: „Mit großmütterlicher Liebe hat man mich dort erziehen wollen“ (äußerte Beethoven späterhin), „die so weit ging, daß oft wenig gefehlt [hätte], daß die Fürstin nicht eine Glasglocke über mich machen ließ, damit kein Unwürdiger mich berühre oder anhauche.“ Den größten Einfluß hatte die Fürstin aber bei der Umarbeitung des „Fidelio“ 1805.

Entfernt verwandt mit Thuns war Graf Ferd. Waldstein als Neffe einer Schwester der Gräfin Marie Wilhelmine.

(Die Fürstin M. Christiane Lichnowski, geb. Gräfin Thun und ihre beiden Schwestern waren berühmte Schönheiten. Der mit Recht berühmte Maler Füger hat sie dargestellt. Das Leben der Gräfin Marie Wilhelmine Thun ist auch eng mit Mozarts Leben verknüpft gewesen. Was uns auch für Beethoven angeht, ist der Umstand, daß sie einen Flügel von Stein in Augsburg besaß [Mozarts Briefe von 1781 erwähnen dies]. Verhältnismäßig ausführlich sind Thuns behandelt bei C. v. Wurzbach, ferner in Kalischer, „Beethovens Frauenkreis“ I, S. 85 ff., und bei Ludwig Böckh im „Altwiener Kalender“ von 1922 von A. Trost. Siehe auch bei: Fidelio, Händel, Lichnowski, Röckel.)

**Tiedge**, Christoph August (geb. 1752 zu Gardelegen in der Altmark, gest. zu Dresden 1841), Dichter. Ursprünglich der Rechtsgelehrsamkeit zugewendet. Diese wurde aber unter dem Einfluß eines Gleim und Göcking zugunsten der Dichtkunst aufgegeben. Seine nahen allbekannten Beziehungen zu Elise v. der Recke hatten längst feste Wurzel gefaßt zur Zeit, als Tiedge 1811 mit Beethoven in Teplitz bekannt wurde und mit ihm sich einigermaßen befreundete. Es war ein, wie heute behauptet wird, überspannter Geist, der damals bei Bettina von Armin, bei Elisa v. der Recke und ihrem schon ältlich werdenden Ritter herrschte. Nun hatte aber damals Beethoven den Dichter Tiedge dem Namen nach längst in bewunderndem Sinne kennen gelernt. 1800 war das Gedicht „Urania“ erschienen. Beethoven hatte daraus das Lied „An die Hoffnung“ („Die du so gern in heil'gen Nächten feierst . . .“) vertont und als Op. 32 herausgegeben. Über das persönliche Zusammentreffen, wie es scheint, in Teplitz, ist nichts einzelnes bekannt, doch lassen sich aus brieflichen Äußerungen

her und hin Vermutungen ableiten. Im Kurort selbst hat sich gewiß noch keine besondere Freundschaft entwickelt. Noch spricht man sich mit „Sie“ an. Daß Tiedge etwa besonderes Verständnis für Beethovens Lied Op. 32 oder für andere Werke des Meisters bekundet hätte, ist nicht beglaubigt. Um die Arbeiten für die Pester Bühne, die damals fertig wurden, dürfte Tiedge wohl gewußt haben. Aber jedenfalls ist es für uns maßgebend, daß Beethoven selbst im Oktober 1811 schreibt, „so kurz unsere Zusammenkunft war“, was ich hervorhebe. Ein weiteres Zusammentreffen mit Tiedge und anderen war mißglückt, und die weitere Verständigung geschah brieflich, so u. a. auch Beethovens Verlangen nach Du — und — Du in dem Brief „an Herrn von Tiedge in Dresden, abzugeben bei der Gräfin Elise v. d. Recke“, den Beethoven in Teplitz am 6. September 1811 geschrieben hat. Ich kann den Eindruck nicht loswerden, daß Beethoven seiner Freundschaft einen etwas ungestümen Ausdruck verliehen hat, und daß Tiedge durch Beethovens Wesen eher abgestoßen als angezogen worden ist. — Ähnliches ist uns bekannt aus dem Zusammentreffen Beethovens mit Goethe. Der Anfang des erwähnten Briefes von Beethoven an Tiedge spricht ziemlich deutlich: „Jeden Tag schwebte mir immer folgender Brief an Sie, Sie, Sie, immer vor; nur zwei Worte verlangte ich beim Abschiede, aber auch nicht ein einziges gutes Wort erhielt ich [sic!] . . .“ Dieser Brief ist derselbe, der auch von Amalie Sebald handelt und von der Absicht eines Ausfluges nach Dresden spricht. Beethoven sollte nach Dresden zu Kirchenaufführungen kommen, doch erfährt man aus dem Brief an Elise v. d. Recke vom 11. Oktober 1811 aus Wien, daß die Absicht nicht ausgeführt wurde. „... So fromm ich auch bin, so kam doch ihre fromme Einladung zu den Naumannischen Kirchenmusiken zu spät, und ich mußte ein Sünder bleiben . . .“ Inzwischen muß Tiedge den Brief Beethovens vom 6. September freundlich beantwortet haben. Denn auf der Kehrseite des Briefes an Elise v. d. Recke steht ein Brief Beethovens an Tiedge mit folgendem Anfang: „Du kamst mir mit dem Bundeswort du mein Tiedge entgegen, so seys, so kurz unsere Zusammenkunft war, so fanden wir uns bald aus, und nichts war ja mehr fremd unter uns — wie wehe empfand ich's dich und auch andere nicht sehen zu können, euern Brief erhielt ich Sonnabends abends, Montags mußte ein Packet Musik befördert werden, ich war außer mir vor Schmerz, daß ich mit Alcibiades sagen mußte, so hat denn der Mensch keinen Willen und nun nachdem ich das Beste, die Zusammenkunft mit euch versäumt hatte, der Schnurrbärte der Ungarn wegen dauert nun doch die ganze Geschichte noch einen Monath ehe

dieses Kotzebuische-Beethovische Product aufgeführt wird . . .“ Ein wichtiges Stelldichein war also versäumt worden, so daß wir statt über Besuche und ähnliches nur über Briefe zu berichten haben. (Die Chronologie der Ereignisse ergibt sich aus den Briefen an Breitkopf & Härtel und an Erzherzog Rudolf in jener Zeit.)

Vielleicht wurde die schwierige persönliche Zusammenkunft mit Tiedge die Veranlassung dazu, daß Beethoven die „Urania“ des Dichters nochmals vornahm und das Gedicht „An die Hoffnung“ nochmals vertonte in großartigerer Weise als schon 1805. Die neue Bearbeitung des Liedes „An die Hoffnung“ dürfte schon etwa 1813 geschrieben sein, aber erschien erst 1816 als Op. 94. Wenn Wild, der Sänger, mit seiner allerdings ungenauen Erinnerung recht behält, so hätte er 1815 in einer gewählten Gesellschaft das Lied an die Hoffnung vorgetragen und wäre noch von Beethoven selbst begleitet worden (Th.-R. III, S. 489). Beethoven brachte sein neues Werk damals auch zum Leiter des Erziehungshauses, in welchem zur Zeit der kleine Neffe Karl untergebracht war. Man bewunderte das Lied, wie die Tochter des Hauses Fräulein Fanny del Rio in ihrem Tagebuch mitteilt, das auch die Nebenbemerkung hinzufügt, daß Beethoven den Namen Tiedge jedesmal wie: „Tiedsche“ ausgesprochen hat, keineswegs zum Scherz.

Die getrennten Lebenswege Tiedges und Beethovens haben weiterhin keinerlei Berührungspunkte. Der Komponist besaß aber bis ans Lebensende die „Urania“. (Siehe auch bei: Lesestoff, Elise v. d. Recke, Lieder, Wild.)

**Tomaschek**, Joh. Wenzel (geb. zu Skutsch in Böhmen 1774, gest. 1850 in Prag). Musiker, besonders gelobt als Organist. Er hat sein Leben selbst erzählt in der Zeitschrift „Libussa“ von 1845 und den folgenden Jahren. Tomaschek teilt darin auch seinen Besuch bei Beethoven, den er als Student der Rechtswissenschaften schon 1796 in Prag hatte spielen gehört, mit. Es war am 10. November 1814, daß er mit seinem Bruder bei Beethoven eintrat (Libussa 1847 S. 430ff.). Er berichtet, daß Beethoven an jenem Tage außerordentlich schwer hörte. Man mußte mehr schreien als sprechen. „Das Empfangszimmer, in dem er mich freundlich begrüßte, war nichts weniger als glänzend möbliert, nebstbei herrschte auch darin eine so große Unordnung als in seinem Haare. Ich fand hier ein aufrechtstehendes Pianoforte und auf dessen Pult den Text zu einer Kantate („Der glorreiche Augenblick“) von Weißenbach; auf der Klaviatur lag ein Bleistift, womit er die Skizze seiner Arbeiten entwarf; daneben fand ich auf einem soeben beschriebenen Notenblatte die verschiedenartigsten Ideen ohne allen Zusammenhang hingeworfen, die heterogensten Einzelheiten

nebeneinandergestellt, wie sie ihm eben in den Sinn gekommen sein mochten. Es waren die Materialien zu der neuen Kantatè.

So zusammengewürfelt wie diese musikalischen Teilchen war auch sein Gespräch, das er, wie es bei Schwerhörenden der Fall zu sein pflegt, mit sehr starker Stimme führte, dabei fortwährend mit einer Hand um das Ohr herumstreichend, gleichsam als wollte er die geschwächte Gehörkraft aufsuchen. Einiges aus dieser Unterhaltung, bei welcher er mir manches Zeitwort schuldig blieb, teile ich hier mit, gewisse Namen jedoch übergehend, deren Bezeichnung mir zweckwidrig scheint.

Ich: Herr van Beethoven, Sie werden vergeben, daß ich Sie störe. Ich bin Tomaschek aus Prag, Compositeur bei dem Grafen Buquoy, und nehme mir die Freiheit, Sie in Gesellschaft meines Bruders zu besuchen. —

Beethoven: Es freut mich sehr, Sie persönlich kennen — — Sie stören mich nicht im geringsten. —

Ich: Herr Doktor R. [wohl K., nämlich Kanka] empfiehlt sich Ihnen.

Beethoven: Was machter? Schon längst hörte ich nichts von ihm. —

Ich: Er wünscht zu wissen, wie weit Sie mit Ihrem Prozeß [wahrscheinlich der Prozeß wegen seiner Pension gegen die Erben des Grafen Kinsky] vorgerückt sind. —

Beethoven: Vor lauter Umständlichkeiten kommt man ja nicht vorwärts.

Ich: Ich hörte, Sie hätten ein Requiem komponiert? —

Beethoven: Ich wollte ein Requiem schreiben, sobald die Geschichte geendigt wäre. Warum sollte ich eher schreiben, als ich meine Sache habe? —

§ Nun begann er, mir das Ganze zu erzählen. Er sprach auch hier ohne festen Zusammenhang, mehr rhapsodisch; endlich wandte sich das Gespräch wieder auf andere Gegenstände. —

Ich: Herr van Beethoven scheinen sehr fleißig zu sein. —

Beethoven: Muß ich nicht? Was würde mein Ruhm sagen? —

Ich: Besucht Sie mein Schüler Worzischek öfter? —

Beethoven: Er war einigemal bei mir, doch habe ich ihn nicht gehört. Letzthin brachte er mir etwas von seiner Komposition, das für einen jungen Menschen, wie er, brav gearbeitet ist. (Beethoven meinte darunter die zwölf Rhapsodien für das Pianoforte, welche, mir gewidmet, später im Druck erschienen.)

Ich: Sie gehen wohl selten aus? —

Beethoven: Fast nirgendshin. —

Ich: Heute wird eine neue Oper von N. N. [„Moses“, dramatisches



Gedicht von Aug. Klingemann. Musik von Ignaz v. Seyfried. Zugegen waren die Fürsten des Wiener Kongresses] gegeben; ich habe keine Lust, eine Musik dieser Art anzuhören.

Beethoven: Mein Gott! Solche Komponisten muß es auch geben, was würde sonst der gemeine Haufe tun? —

Ich: Man erzählte mir auch, daß sich hier ein junger fremder Künstler aufhält, der ein außerordentlicher Fortepianospieler sein soll. [Die „Allgemeine Musikalische Zeitung“ vom November 1814 meldet von Wien aus: „Hr. Meyer-Beer hat hier in Privatzirkeln — öffentlich spielte er nie — seinen Ruhm als einen der größten jetzt lebenden Künstler gegründet und ist als solcher allgemein geschätzt und wertgeachtet.“]

Beethoven: Ja, auch ich vernahm von ihm, ihn selbst hörte ich nicht. Mein Gott! Er soll nur ein Vierteljahr bei uns bleiben, dann wollen wir hören, was die Wiener von seinem Spiel werden halten. Ich kenne das, wie alles Neue hier gefällt.

Ich: Auch sind Sie wohl nie mit ihm zusammen gekommen? —

Beethoven: Ich lernte ihn bei der Aufführung meiner Schlacht kennen, bei welcher Gelegenheit mehrere von den hiesigen Komponisten ein Instrument übernahmen. Jenem jungen Manne war die große Trommel zuteil geworden. Hahaha! Ich war gar nicht mit ihm zufrieden; er schlug sie nicht recht und kam immer zu spät, so daß ich ihn tüchtig heruntermachen mußte. Hahaha! Das mochte ihn ärgern. Es ist nichts mit ihm, er hat keinen Mut, zur rechten Zeit dareinzuschlagen.

Über diesen Einfall mußten ich und mein Bruder herzlich lachen. Seine Einladung zu Tische ablehnend, empfahlen wir uns mit dem Vorbehalt, ihn vor meiner Abreise noch einmal zu besuchen.

Am 24. November besuchte ich Beethoven, denn ich fühlte ein großes Verlangen in mir, ihn vor meiner Abreise noch einmal zu sehen. Ich wurde von seinem Diener gemeldet und sogleich vorgelassen. Wenn es schon bei meinem ersten Besuch in seiner Wohnung unordentlich aussah, so war dies jetzt noch mehr der Fall, denn im mittleren Zimmer traf ich zwei Kopisten an, welche seine früher erwähnte, soeben fertig gewordene Kantate mit größter Hast abschrieben. Im zweiten Zimmer lagen auf allen Tischen und Stühlen Bruchstücke von Partituren, die wahrscheinlich von Umlauf, den mir Beethoven aufführte, korrigiert wurden. Beethoven empfing mich sehr artig, schien aber an diesem Tage sehr taub zu sein, weil ich alle Kräfte anwenden mußte, mich ihm verständlich zu machen.

Ich: Ich komme, um Sie vor meiner Abreise noch einmal zu sehen.

Beethoven: Ich glaubte Sie schon von Wien abgereist. Waren Sie die Zeit immer hier? —

Ich: Immer, bis auf einen einzigen Ausflug nach den Gegenden von Aspern und Wagram. Sie waren doch stets gesund? —

Beethoven: Wie immer voll Verdruß, es ist nicht mehr zu leben hier.

Ich: Ich sehe, daß Sie mit Ihrer Akademie sehr beschäftigt sind, ich möchte kein Hindernis sein.

Beethoven: Gar nicht, mich freut es, Sie zu sehen. Da gibt es so viel Unangenehmes bei einer Akademie und Korrekturen ohne Ende!

Ich: Ich las eben die Ankündigung, daß Sie Ihre Akademie aufgeschoben haben.

Beethoven: Es war alles falsch kopiert. Ich sollte am Tage der Aufführung Probe halten, habe daher die Akademie aufgeschoben.

Ich: Es gibt wohl nichts Ärgerlicheres und Gemeineres als die Vorbereitungen zu einer Akademie.

Beethoven: Da haben Sie wohl recht, man kommt vor lauter Dummheiten gar nicht vorwärts. Und was man für Geld auslegen muß! Es ist unverantwortlich, wie man jetzt mit der Kunst verfährt. Ich muß ein Drittel an die Theaterdirektion und ein Fünftel an das Zuchthaus entrichten. Pfui Teufel! Bis die Geschichten aus sind, werde ich dann nachfragen, ob die Tonkunst eine freie Kunst sei oder nicht? Glauben Sie mir, es ist nichts mit der Kunst in gegenwärtiger Zeit. Wie lange bleiben Sie noch in Wien?

Ich: Montag gedenke ich abzureisen.

Beethoven: Da muß ich Ihnen doch ein Billett für meine Akademie geben.

Ich dankte ihm und bat ihn, sich deshalb keine Mühe zu machen. Er ging aber ins Vorzimmer und kam sogleich mit den Worten zurück, daß sein Diener, der die Billette in Verwahrung habe, nicht zu Hause sei. Ich sollte ihm nur meine Wohnung aufschreiben, damit er mir ein Billett schicken könne. Da er nicht anders wollte, schrieb ich ihm meine Adresse auf.

Ich: Waren Sie in N. N.s Oper? [Hier ist Meyerbeers Oper „Die beiden Chalifen“ gemeint.]

Beethoven: Nein, sie soll sehr schlecht ausgefallen sein. Ich habe an Sie gedacht; Sie haben's getroffen, als Sie sich von seiner Komposition nicht viel versprochen. Ich habe den Abend nach der Produktion mit den Opernsängern im Weinhause gesprochen, wohin sie gewöhnlich kommen. Ich sagte ihnen geradezu: „Ihr habt Euch wieder einmal ausgezeichnet! Welchen Eselsstreich habt Ihr gemacht! Schämen sollt Ihr Euch, daß Ihr noch nichts versteht, nichts zu be-

urteilen wißt, einen solchen Lärm über diese Oper zu schlagen! Ist es erlaubt, ein solches Urteil von alten Sängern zu erleben? Ich möchte mit Euch darüber reden, aber Ihr versteht mich nicht.'

Ich: Ich war in der Oper, sie fing mit einem Hallelujah an und endete mit dem Requiem.

Beethoven: Hahahahaha! So ist es auch mit seinem Spiele. Man hat mich öfter gefragt, ob ich ihn gehört habe; ich sagte nein; doch aus den Urteilen meiner Bekannten, die so etwas zu beurteilen verstehen, konnte ich abnehmen, daß er zwar Fertigkeit hat, übrigens aber ein oberflächlicher Mensch ist.

Ich: Ich hörte, daß er vor seiner Abreise nach \*\* bei Herrn \*\*\* gespielt und viel weniger gefallen hat.

Beethoven: Hahahaha! Was habe ich Ihnen gesagt? Ich kenne das. Er soll sich nur auf ein halbes Jahr hersetzen, dann wollen wir hören, was man über sein Spiel sagen wird. Das heißt alles nichts. Es ist von jeher bekannt, daß die größten Klavierspieler auch die größten Komponisten waren, aber wie spielten sie? Nicht so wie die heutigen Klavierspieler, welche nur die Klaviatur mit eingelernten Passagen auf und ab rennen, putsch — putsch — putsch — was heißt das? Nichts! Die wahren Klaviervirtuosen, wenn sie spielten, so war es etwas Zusammenhängendes, etwas Ganzes; man konnte es geschrieben gleich als ein gut durchgeführtes Werk betrachten. Das heißt Klavierspielen, das übrige heißt nichts! —

Ich: Ich finde es sehr lächerlich, daß ihn N. N. [Joh. G. Fuchs in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“], der selbst über das Instrument sehr beschränkte Begriffe zu haben scheint, für den größten Klavierspieler erklärt hat. —

Beethoven: Er hat gar keine Begriffe von der Instrumentalmusik. Er ist ein erbärmlicher Mensch, ich will es ihm ins Gesicht sagen. Er lobte einmal eine Instrumentalkomposition über die Maßen, aus welcher überall Bocks- und Eselsohren heraussehen; ich mußte über seine Unwissenheit von Herzen lachen. Den Gesang versteht er, und dabei soll er bleiben, außerdem aber versteht er von der Komposition blutwenig.

Ich: Auch ich nehme eine sehr kleine Idee von \*\*\*s Kenntnissen hier mit.

Beethoven: Wie gesagt, außer dem Gesang versteht er gar nichts.

Ich: Der N. N., wie ich höre, macht sehr viel Aufsehen. [Wahrscheinlich Moscheles, von dessen Konzert am 15. November Tomaschek schreibt: „Jetzt setzte sich Moscheles zum Pianoforte und fantasierte, so stand es wenigstens am Anschlagzettel, ich aber merkte bei seinem

reinen und brillanten Spiel keine Spur von Fantasie, denn ein kurzes nichtssagendes Adagio als Einleitung, an die sich ein Motiv aus der Oper *Fidelio* mit ein paar bravourmäßigen Variationen knüpfte und der ganze Fingerspektakel mit dem Finale aus *Fidelio* endigte, kann doch als Fantasie, wie sie eine augenblickliche Begeisterung des Künstlers schafft, nicht betrachtet werden. Dem Virtuosen wurde ein reicher Beifall, besonders von Damenhänden zuteil.“]

Beethoven: Mein Gott! Er spielt hübsch, hübsch — außerdem ist er ein — — — Es wird nichts aus ihm. Ich war sonst in meinen Urteilen vorlaut und machte mir dadurch Feinde — jetzt urteile ich über niemand, und zwar aus dem Grunde, weil ich niemand schaden will; und endlich denke ich mir: ist es etwas Ordentliches, so wird es sich trotz alles Anfeindens und Neides aufrechterhalten; ist es nichts Solides, nichts Festes, so fällt es ohnedies zusammen, man mag es stützen, wie man will.

Ich: Dies ist auch meine Philosophie. —“

Unterdessen hatte Beethoven sich angekleidet und zum Ausgehen fertig gemacht. Tomaschek verabschiedete sich, Beethoven lud ihn aber ein, wiederzukommen. — — —

Später lesen wir: „Desto interessanter [als die „Vestalin“ von Spontini] war mir der 28., der mich um die elfte Stunde des Vormittags in den großen Redoutensaal brachte, wo die Probe von Beethovens Akademie [der berühmten Kongreßakademie] stattfand. Ich traf dort Spohr und den Regierungsrat von Sonnleithner an und blieb bis zu Ende der Probe in ihrer Nähe. Des letztern lebhafter Geist und gewandter Witz bildeten zu Spohrs Ruhe und Gleichmäßigkeit einen sehr anziehenden Kontrast. Probiert wurde die Sinfonie in A-Dur, mit der ich mich durchweg nicht befreunden konnte, worauf dann die neue Kantate folgte, in welcher Beethovens Genie sich nicht verleugnete, doch die Deklamation und die organische Stimmführung!! — Die Lösung dieser musikalischen Aufgabe lag, wie gesagt, ganz außer der Grenze seines Genies. Die kolossale Stimme der Mad. Milder durchdrang alle Räume des Saales; dagegen klang ohnmächtig das Violin-solo, das von Herrn Mayseder rein und nett vorgetragen wurde. Beethoven verrechnete sich gewaltig, als er die Violine für einen so riesigen Saal mit einem Solo bedachte. Die Kantate wollte und konnte nicht ansprechen, denn ihre Gebrechen sind derart, daß sie weder durch Genie, noch durch Berühmtheit verdeckt werden konnten. Als Schluß der Akademie folgte ‚Die Schlacht bei Vittoria‘, worüber die größere Zahl der Zuhörer außer sich geriet, ich dagegen sehr schmerzlich berührt wurde, einen Beethoven, dem die Vorsehung im Tonreiche viel-

leicht den höchsten Thron angewiesen, unter den größten Materialisten zu finden. Man erzählte mir zwar, daß er selbst das Werk für eine Dummheit erklärte und es ihm nur insofern lieb war, als er damit die Wiener total schlug. Ich glaube vielmehr, daß Beethoven nicht durch die Schlacht, sondern durch seine herrlichen Werke sich der Gunst von Wien nach und nach bemächtigte. Als das Orchester in dem heillosen Lärm von Trommeln, Rasseln und Pochen beinahe ganz unterging, und ich mein Mißfallen über den tobenden Beifall gegen den Herrn von Sonnleithner äußerte, bemerkte er im spöttischen Tone, daß 'es der Mehrzahl lieber noch wäre, wenn man auf ihr Timpanum so schlänge'. Die Akademie ging unter Umlaufs Direktion vor sich, Beethoven stand ihm zur Seite und taktierte mit, aber seiner Taubheit wegen meist unrichtig, das jedoch keine Störung nach sich zog, denn das Orchester behielt nur Umlaufs Direktion im Auge. Von dem Katarakt ganz betäubt, war ich froh, als ich wieder ins Freie kam."

Tomascheks Mitteilungen sind aus der „Libussa“ wieder durch Thayer und Nohl hervorgesucht worden, wonach sie an vielen Stellen ausgenutzt wurden. Der Lebensgang Tomascheks ist in den meisten Musiklexika erzählt. Ich füge nur hinzu, daß sich Tomaschek 1822 mit der Witwe Henneberg verheiratete (Mitteilung eines Nachkommen). — Im großen und ganzen fehlte es dem jüngeren Musiker, der im späteren Verlauf seines Lebens Theoretiker wurde, am richtigen Verständnis für Beethovens enorme Schöpferkraft. Er urteilte später sogar abfällig über Beethovens Musik. Als ich im Jahre 1890 den alten Dr. Mielichhofer in Salzburg besuchte, von dem noch Auskünfte über Beethoven zu erwarten waren, teilte er mir neben allerlei Bekanntem auch mit, daß sich Tomaschek in seinen alten Tagen folgendermaßen geäußert hätte: „Wenn der Beethoven bei mir gelernt hätte, wäre was anderes aus ihm geworden.“ — Wir staunen über diese Einfalt. Ähnlich so scheint es dem Wiener Dr. August Schmidt ergangen zu sein, als er in den 1840er Jahren mit Tomaschek über Beethovens Musik sprach. (Vgl. Dr. August Schmidt, „Musikalische Reisemomente auf einer Wanderung durch Norddeutschland“ [Hamburg und Leipzig 1846, S. 7ff.].) Schmidt schrieb von Tomaschek: „Die Beurteilung einiger Werke von Beethoven, mit einer kurzen Charakteristik seines schöpferischen Talentes interessierte mich besonders, wenn ich auch eben der Meinung Tomascheks nicht beipflichten kann. Jedenfalls sind seine Ansichten die eines rationellen Musikers und tiefen Denkers, wenn sie auch bisweilen zu subjektiv sind.“ Vielleicht hat den jüngeren Tomaschek das Lob seiner Lieder durch Goethe 1822 übermütig ge-

macht. Goethe sagte zu Tomaschek über dessen Lied: „Kennst du das Land“: „Sie haben das Gedicht verstanden.“ „Ich kann nicht begreifen, wie Beethoven und Spohr das Lied gänzlich mißverstehen konnten, als sie es durchkomponierten . . .“ (W. Bode, „Die Tonkunst in Goethes Leben“ II, S. 180ff.)

(Zu Tomaschek vgl. auch Ed. Hanslick, „Geschichte des Concertwesens“ S. 42, über den Vertrag Tomascheks mit dem Grafen Georg Bouquoy von 1806, ferner desselben „Aus meinem Leben“ Kap. I über Tomascheks Zurückgezogenheit, überdies Müller: Proksch S. 482ff., „Hamburger Signale“ vom 20. Februar 1892 S. 125 Anm. über die Äußerung gegen Dr. Mielichhofer. Briefe Tomascheks an Goethe sind mitgeteilt in den „Schriften der Goethesellschaft“ Bd. XVIII, S. 95ff.)

**Träg**, Johann. Eine alte Kunsthändlerfirma in Wien, die zu Beethovens Zeiten Geschäfte machte. Eine frühe Erwähnung, die sich auf 1781 bezieht, steht bei Nicolai in der Beschreibung einer Reise (Bd. IV, von 1784, S. 455 und 557). Träg wird nach Artaria, Toricella, Lausch, Hohenleitner und Frister als Wiener Kunsthändler genannt. Nach dem Kommerzialschema von Wien aus dem Jahre 1798 befand sich damals der Trägsche Laden in der Singerstraße Nr. 957; später wird er mit der Adresse: Neuburger Straße 1111 geführt (oder 1117 und 1177). Beethoven muß in den ersten Wiener Jahren mit ihm verkehrt haben. Denn die Variationen Beethovens über das Duett „Nel cor più non mi sento“ aus Paisiello „La Molinara“ erschienen in „Vienna presso Giovanni Traeg“ 1796 (Nottebohm, „Themat. Katalog“ S. 155). Eben dort wurden die Variationen aus derselben Oper verlegt, die er über das Thema „Quant é più bello“ geschrieben hatte. Die Oper „La Molinara“ wurde in Wien zuerst 1795 im Juni gegeben. Diese Beethovenschen Variationen waren dem Fürsten Lichnowski gewidmet. Die drei Trios Op. 9, die dem Grafen Browne gewidmet sind, erschienen ebenfalls bei Träg. Beethovens Quittung vom 23. Februar 1798 über 250 Gulden war in der großen internationalen Ausstellung für Musik und Theaterwesen 1892 im Wiener Prater zu sehen. Späterhin hatte Beethoven andere Verleger. (Siehe auch bei: Browne.)

**Treitschke**, Georg Friedrich (geb. 1776 zu Leipzig, gest. 1842 in Wien). Dichter, Theaterleiter, Schauspieler, der ungefähr 1800 nach Wien kam, nachdem er eine Zeitlang in Zürich gelebt hatte und 1797 nach Leipzig zurückgekehrt war. In Wien wurde er bald, wie die „Österreichische Nat.-Enzyklopädie“ mitteilt (Bd. V von 1836), Regisseur und Dichter der k. k. Hofoper. „1809 wurde ihm während der französischen Invasion die Vicedirektion des Theaters an der Wien zum ersten Male, und bey der erfolgten Trennung vom k. k. Hoftheater 1811 zum zweyten

Male ertheilt.“ 1814 trat er in die Hoftheater zurück. Mit Beethoven war er wohl schon 1811 bekannt gewesen. Ein Brief, der wenigstens von alter Hand das Datum „6. Juli 1811“ führt, ist von Beethoven an Treitschke gerichtet und handelt von einem nicht genannten Libretto, das wohl Treitschkes Opernvorschlag war, vielleicht die Übersetzung oder Bearbeitung der „Ruines de Babylon“. Um dieselbe Zeit ist in Beethovens Briefen mehrmals von diesem Opernplan die Rede. Das Projekt blieb unausgeführt. Ein lebhafter Verkehr mit Treitschke stellte sich ein, als der „Fidelio“ durch Treitschke umgearbeitet wurde, und als Beethoven für das Singspiel „Gute Nachricht, Germanias Wiedergeburt“ den „Schlußgesang“ komponierte (erste Aufführung am 11. April 1814). In der Zeit von 1814 auf 1815 beschäftigte den Meister u. a. die Angelegenheit des Operntextes „Romulus“ von Treitschke. Der junge Komponist und Schriftsteller Joh. Evang. Fuß war ein geheimer Mitbewerber um diesen Opernstoff und hatte fürs Theater an der Wien eine Oper in drei Akten „Romulus & Remus“ gesetzt (J. S. Fuß war 1777 zu Tolna in Ungarn, scheint mit Beethoven keine persönliche Verbindung gesucht zu haben. Er war nur eine Saison hindurch in Preßburg Kapellmeister, wohnte eigentlich in Wien und starb schon am 9. März 1819 in einem Bade zu Ofen. — Nach Th.-R. III, S. 457, 485, 488.)

Der „Romulus“ war also dem Meister abgejagt worden, wie es scheint. Kurz und gut: er wurde nicht vertont. Aber auch die Fußsche Oper, obwohl fertig, wurde in Wien nicht aufgeführt. Zwei Briefe Beethovens an Treitschke handeln von diesem Zwischenfall, der für den Meister gewiß recht unerfreulich war. 1815 komponierte Beethoven für Treitschkes Singspiel „Die Ehrenpforten“ den Schlußgesang „Es ist vollbracht“. Dieses Singspiel war sofort nach dem Eintreffen der Nachricht von der zweiten Einnahme von Paris (13. Juli 1815) entstanden und rasch aus verschiedenen Kompositionen zusammengewürfelt worden. Die einzige Nummer von Beethoven war der oben genannte Schlußgesang. (Nottebohms „Themat. Verzeichnis“ S. 160 mit Hinweis auf die erste Aufführung im Kärntnertortheater am 15. Juli 1815. Dort auch Mitteilungen zu Treitschkes „Germanias Wiedergeburt“ von 1814.) 1817 erschienen die frühen Gedichte von Treitschke, die der Dichter an den Komponisten sandte. Treitschke war damals sehr tätig und arbeitete unter anderem auch für Sonnleithners „Agläa“. Daneben beschäftigte er sich mit Schmetterlingskunde. Bei F. H. Böckh in dem bekannten Nachschlagebuch „Wiens lebende Schriftsteller“, 1821 (S. 182), wird er auch als Schmetterlingssammler genannt, der die meisten europäischen Arten besaß. Im Abschnitt

über die Schriftsteller heißt es (S. 53): „Treitschke, Friedrich, k. k. Hof-Opern-Dichter und Regisseur (schöne Literatur)“. Treitschke wohnte „Auf der Laimgrube an der Wien Nr. 23“. Durch die Nachricht vom Schmetterlingssammeln wird auch die Stelle bei Max Maria v. Weber in der Lebensbeschreibung von Carl Maria v. Weber verständlich, wo es von Treitschke heißt: Dieser verließ seine Schmetterlingssammlung, „um Webers Cicerone bei seinen Wegen hinter die Coulissen aller Art zu sein.“ Dies bezieht sich aufs Jahr 1822. Meines Wissens war Treitschke verheiratet, und zwar mit der Sängerin Dell Caro, der Schwester der Francesca dell Caro. (Vgl. „Paris, Wien und London“ II. Jahr 1. Nummer, S. 94 von 1812.)

Gegen Ende seines Lebens veröffentlichte Treitschke im „Orpheus“ von 1841 (S. 258) einige Mitteilungen über Beethoven, die nun folgen, obwohl der Anfang augenscheinlich durch Gedächtnisfehler entstellt ist. Diese sind schon bei Th.-R. (II, S. 437) angemerkt worden. Die einleitenden Bemerkungen handeln davon, daß Treitschke mit Baron Braun und Sonnleithner in der Angelegenheit des „Fidelio“ zu tun hatte, dann folgt: „Der zweite Aufzug bot gleich anfänglich große Schwierigkeit. Beethoven seinerseits wünschte den armen Florestan durch eine Arie auszuzeichnen, ich aber äußerte mein Bedenken, daß ein dem Hungertode fast Verfallener unmöglich Bravour singen dürfe. Wir dichteten dieses und jenes; zuletzt traf ich nach seiner Meinung den Nagel auf den Kopf. Ich schrieb Worte, die das letzte Aufflammen des Lebens vor seinem Erlöschen schildern.

Und spür' ich nicht linde, sanft säuselnde Luft,

Und ist nicht mein Grab mir erhellet?

Ich seh', wie ein Engel, im rosigen Duft,

Sich tröstend zur Seite mir stellet.

Ein Engel, Leonoren, der Gattin, so gleich! —

Der führt mich zur Freiheit — ins himmlische Reich!

Was ich nun erzähle, lebt ewig in meinem Gedächtnisse. Beethoven kam abends gegen sieben Uhr zu mir. Nachdem wir anderes besprochen hatten, erkundigte er sich, wie es mit der Arie stehe? Sie war eben fertig, ich reichte sie ihm. Er las — lief im Zimmer auf und ab, murmelte, brummte, wie er gewöhnlich, statt zu singen, tat — und riß das Fortepiano auf. Meine Frau hatte ihn oft vergeblich gebeten, zu spielen; — heute legte er den Text vor sich und begann wunderbare Fantasien, die leider kein Zaubermittel festhalten konnte. Aus ihnen schien er das Motiv der Arie zu beschwören. Die Stunden schwanden, aber Beethoven fantasierte fort. Das Nachtessen, welches er mit uns teilen wollte, wurde aufgetragen, aber — er ließ sich nicht stören. Spät



erst umarmte er mich und, auf das Mahl verzichtend, eilte er nach Hause. Tags darauf war das treffliche Musikstück fertig.

Sobald — gegen Ende März — das Buch beisammen war, sandte ich es Beethoven in Abschrift, und als ehrendes Zeugnis schrieb er mir ein paar Tage darauf, was Ihr hier sehet:

„Lieber, werter T.! Mit großem Vergnügen habe ich Ihre Verbesserungen der Oper gelesen. Es bestimmt mich, die verödeten Ruinen eines alten Schlosses wieder aufzubauen.

Ihr Freund

Beethoven.

Die Benefizianten trieben an der Beendigung, um die günstigere Jahreszeit zu benutzen; Beethoven aber kam nur langsam vorwärts. Als ich ihn ebenfalls schriftlich bat, entgegnete er ebenso: „Die Geschichte mit der Oper ist die mühsamste von der Welt. Ich bin mit dem meisten unzufrieden — und — es ist beinahe kein Stück, woran ich nicht hier und da — meiner jetzigen Unzufriedenheit einige Zufriedenheit hätte anflücken müssen. Das ist aber ein großer Unterschied zwischen dem Falle, sich dem freien Nachdenken oder der Begeisterung überlassen zu können.

Mitte April fingen die Proben an, obwohl noch manches fehlte. Für den 23. Mai wurde die Vorstellung angekündigt; tags zuvor war die Hauptprobe, aber die versprochene neue Ouvertüre (in E-Dur) befand sich noch in der Feder des Schöpfers. Man bestellte das Orchester zur Probe am Morgen der Aufführung. Beethoven kam nicht. Nach langem Warten fuhr ich zu ihm, ihn abzuholen, aber — er lag im Bette, fest schlafend, neben ihm stand ein Becher mit Wein und Zwieback darin, die Bogen der Ouvertüre waren über das Bett und die Erde zerstreut. Ein ganz ausgebranntes Licht bezeugte, daß er bis tief in die Nacht gearbeitet hatte. Die Unmöglichkeit der Beendigung war entschieden; man nahm für diesmal seine Ouvertüre aus ‚Prometheus‘, und bei der Ankündigung ‚Wegen eingetretener Hindernisse müsse für heute die Ouvertüre wegbleiben‘ erriet die zahlreiche Versammlung ohne Mühe den triftigen Grund.

Was weiter erfolgte, wißt Ihr. Die Oper war trefflich eingeübt, Beethoven dirigierte, sein Feuer riß ihn oft aus dem Takte, aber Kapellmeister Umlauf lenkte hinter seinem Rücken alles zum besten mit Blick und Hand. Der Beifall war groß und stieg mit jeder Vorstellung. Die siebente, am 18. Juli, wurde Beethoven zum Vorteile statt eines Honorars überlassen. In diese legte er, zu größerer Zugkraft, zwei Musikstücke, ein Lied für Rocco und eine größere Arie für Leonore;

da sie aber den raschen Gang des übrigen hemmten, blieben sie wieder aus. Die Einnahme war auch diesmal sehr gut.“

„**Tremate empij tremate**“, Terzett für Sopran, Tenor und Baß mit Orchesterbegleitung (Werkzahl 116). Es war schon 1802 in allen Teilen entworfen, wurde aber erst zu Anfang des Jahres 1814 wieder hervorgesucht und fertig geschrieben, hauptsächlich im Hinblick auf die Sängerin Milder-Hauptmann, und zwar für eine Beethovensche Akademie vom 27. Februar 1814. Nach außen hin galt dieses Terzett als neue Arbeit, jedoch gegen den Willen Beethovens. Ein Brief an Haslinger, welches Schreiben Nottebohm ausgegraben hat, klärt diese Angelegenheit auf. Darin heißt es: „... Alles was übrigens Duport gethan hat, daran bin ich gänzlich unschuldig, so wie er das Terzett auch für neu ausgegeben, nicht ich — sie kennen meine Wahrheitsliebe zu sehr, jetzt aber ist's besser, davon — zu schweigen, indem nicht jeder die wahre Lage der Sache weiß, und ich unschuldig verkannt werde...“ Am 29. April 1815 wurde die Handschrift an Steiner, den damaligen Chef Haslingers, verkauft. 1826 aber wurde sie erst herausgegeben als Op. 116. (Siehe bei: Milder. — Die Zeitbestimmung bei Nottebohm-Mies 1924, S. 19, 37, 40. Eine revidierte Abschrift ist mir vor Jahren bei Al. Posonyi in Wien zugänglich gewesen.)

**Trémont**, Baron de. Junger, fein gebildeter französischer Offizier, Auditor des Conseil d' État zur Zeit, als Napoleon 1809 in Wien war. Bei jener Gelegenheit war Trémont bemüht, mit Beethoven in Verkehr zu kommen. Auch wenn seine Mitteilungen über das Zusammensein mit dem Meister gebührend vorsichtig aufzunehmen sind, wird man bei Beanstandung einiger weniger Stellen den Bericht für glaubwürdig hinnehmen müssen. Michel Brenet hat das Tagebuch Trémonts, das den Mitteilungen zugrunde liegt, schon 1892 im „Guide musical“ (vom 20. und 27. März) benutzt. Dann kam nochmals auf die Trémontschen Erinnerungen an Beethoven zurück M. Jean Chantavoine zunächst in „Die Musik“ 1902 (Bd. II, S. 6, Beethovenheft) und nochmals im „Mercure musical“ 1906 Nr. 9. In vielen neuen Beethovenbüchern ist von diesen Erinnerungen Gebrauch gemacht (vgl. auch Kerst, „Erinnerungen“ I, S. 133ff.). Einiges sei danach wiederholt, wenn auch nur andeutungsweise. Trémont spricht von Beethovens Misanthropie und „um Ihnen einen Begriff davon zu geben, wie wenig Umstände er macht, wird es genügen, Ihnen zu sagen, daß die Kaiserin (Prinzessin von Bayern, zweite Gemahlin Franz' II.) ihn eines Morgens bitten ließ, bei ihr vorzusprechen. Er antwortete, daß er den ganzen Tag beschäftigt sein würde, aber versuchen wolle, am andern Tage zu kommen“. Trémont hatte trotz der Misanthropie mehr Glück bei

Beethoven. Nicht allzu klar sind die Mitteilungen über die Wohnung, in welcher Beethoven von Trémont besucht wurde, vielleicht waren es der Reihe nach mehrere (siehe bei: Wohnungen). Beethoven scheint gegen den Baron Trémont sehr mittelsam gewesen zu sein. Vorübergehend ging er darauf ein, mit Trémont vielleicht nach Paris zu fahren. Noch spielte Beethoven vor dem französischen Baron; war er wohlgelaunt, dann sei er erhaben gewesen, oder er sagte, daß ihm nichts einfalle. Eine Bemerkung Trémonts über den Wiener Hof ist im Abschnitt über Kaiser Franz benutzt. — Jedenfalls erst nach dem Erscheinen des Schindlerschen „Beethoven“ und nach einigen Erörterungen über den berühmten Liebesbrief notierte Trémont: „Man weiß es nicht, wer die Giulietta war, der er leidenschaftliche Briefe schrieb, aber man wußte, daß sie bedauerlicherweise verheiratet war. Eine starke Neigung empfand er auch für die Gräfin Marie Erdödy. Ich kenne auch den Gegenstand seiner dritten Leidenschaft, aber ich darf ihn nicht nennen.“ Wir dürfen wohl ungescheut Frl. Therese v. Malfatti nennen, die Nichte des berühmten Arztes. Schindlers Erörterungen über die „unsterbliche Geliebte“ selbst scheinen noch nicht berücksichtigt worden zu sein.

**Trios.** Die Arbeiten Beethovens für drei Instrumente, also die Trios in dem Sinne selbständiger großer Arbeiten und nicht der Anhänge zu den Menuetten und Scherzos, sind in der Leipziger Gesamtausgabe alle veröffentlicht, viele mit Werkzahlen und einige ohne solche. Ohne Opuszahl blieb begreiflicherweise ein Jugendwerk: Trio für Klavier, Flöte und Fagott, das noch in der Bonner Zeit entstanden ist. Es wurde im Supplement nachgetragen. Die Urschrift ist jetzt in Berlin. Dem Musikgehalt nach gehört es noch in die Zeit starker Einflüsse der Vorgänger. (Vgl. auch Schiëdermair, „Der junge Beethoven“ S. 216.)

Trios höherer Entwicklung, obwohl zum Teil auch unter Mozarts und auch Haydns Nachwirkung, sind dann sogleich die drei Trios Op. 1, deren Entstehungszeit freilich nicht felsenfest ermittelt ist, die man aber allgemein ausgedrückt ziemlich bestimmt der ersten Wiener Zeit zuweisen kann. Eine Zeitgrenze nach oben ist uns durch die Ankündigung der Pränumeration am 9. Mai 1795 gegeben, ferner durch den Vertrag vom 19. Mai jenes Jahres und durch die Bekanntmachung des Erscheinens am 21. Oktober 1795. Nr. 1 der ersten Werkzahl scheint auch das älteste Werk, Nr. 3 das jüngste zu sein. Allerlei Vermutungen wurden von Nottebohm in „Beethoveniana“ (II, S. 21 ff.) und bei Th.-R. geäußert. Die Anfänge können auch noch in Bonn liegen. Nur Nr. 3 läßt schon den kräftigen Eigenwillen erkennen. Im Abschnitt: Haydn ist davon die Rede, daß der Altmeister gerade

diese Nummer nicht sogleich anerkannte und deren Veröffentlichung sogar widerriet.

Op. 3 ist ein Streichtrio von frischester Erfindung. Es erinnert an die alten Kassationen und Divertimenti, hat sechs Sätze, worunter zwei Menuette. Man kann es zugleich als eine Art Vorläufer des Septetts Op. 20 betrachten. Nach Nottebohm wurde es 1796 geschaffen und am 8. Februar 1796 als Neuerscheinung des Verlags Artaria in der „Wiener Zeitung“ angezeigt. W. Lenz stand diesem prächtigen Werk ganz verständnislos gegenüber, das in neuerer Zeit verhältnismäßig freundlich beurteilt wird, z. B. bei Ernest („Beethoven“ S. 457), auch bei Hans Gál, „Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven“ (in G. Adler, „Studien zur Musikwissenschaft“ Heft IV, S. 110), wurde es gegen Lenz in Schutz genommen. Vor nicht langer Zeit ist bei K. W. Hiersemann eine Handschrift des letzten Satzes von Op. 3 zutage gekommen, die merkliche Abweichungen vom Druck aufweist.

Die „Serenade“ Op. 8 ist eigentlich ein Streichtrio von recht unschuldiger Art, aber von gesunder, frischer Erfindung und jedenfalls höher stehend als die Serenade Op. 25 (für Flöte, Geige und Bratsche), die eigentlich in die Rokokomusik zurückfällt (siehe bei: Serenaden). Op. 8 erschien 1797, Op. 25 1802.

Op. 9 sind drei Trios für Streichinstrumente und sind dem Grafen (J. G.) Browne gewidmet. Sie wurden aus dem Verlag J. Träg angezeigt in der „Wiener Zeitung“ vom 21. Juli 1798. (Dazu Nottebohm, „Thematisches Verzeichnis“, Th.-R. II, S. 329 und die Abschnitte: Browne und: Träg.)

Op. 11 ist wieder ein Klaviertrio. Als Neuerscheinung des Verlags T. Mollo angezeigt in der „Wiener Zeitung“ vom 3. Oktober 1798. Gewidmet ist es der Gräfin Thun, geb. Ulfeld.

Als Trio wurde gegen 1806 die zweite Symphonie bearbeitet, wonach wir dieses Trio von den großen Werken mit ganz neuer Erfindung ausschließen.

Auch das Septett Op. 20 wurde als Trio bearbeitet (siehe bei: Schmidt) und erschien so von Beethoven selbst hergerichtet als Op. 38.

Op. 44 (Klavier, Violine und Violoncell), 14 Variationen, 1804 erschienen bei Hoffmeister & Kühnel in Leipzig.

Von weit größerem Gewicht als die letztgenannten Arbeiten sind die zwei Erdödy-Trios Op. 70 Nr. 1 und 2, die Beethovens Eigenart und erneuerte Erfindungskraft mächtig entfaltet zeigen. Nr. 1 wird auch „Geistertrio“ genannt ohne überzeugende Begründung. Viel phantastisches Zeug ist über diese Musik geschrieben worden, die allerdings ungewöhnlich zu fesseln versteht und die Einbildungskraft

mächtig anregt. Die Trios Op. 70 waren gegen Ende des Jahres 1808 fertig. Reichardt hörte sie von Beethoven selbst bei der Gräfin Erdödy im Dezember 1808 (Reichardt, „Vertraute Briefe“ S. 254, 31. Dezember 1808). „... Bei der Gräfin Erdödy. Beethoven spielte ganz meisterhaft, ganz begeistert neue Trios, die er kürzlich gemacht, worin ein so himmlisch kantabler Satz (im Dreivierteltakt und in As-Dur) vorkam, wie ich von ihm noch nie gehört und das Lieblichste und Graziöseste ist, das ich je gehört, er hebt und schmilzt mir die Seele, so oft ich daran denke. Er wird die Trios nächstens in Leipzig stechen lassen.“ Sie erschienen 1809 bei Breitkopf & Härtel, und in den Briefen Beethovens an diese Firma ist in jener Zeit wiederholt von diesen Trios die Rede. (Siehe auch bei: Erdödy und: Reichardt und die „Allgemeine musikalische Zeitung“ [Leipzig, 3. März 1813 Nr. 9].)

Op. 87 ist ein Trio für zwei Oboen und ein Englischhorn. Es gehört jedenfalls zu den Werken der frühen Wiener Zeit, obwohl es erst 1806 bei Artaria erschienen ist. Der geringe Umfang im Tongebiet der gewählten Instrumente hindert eine großartige Entfaltung.

In Verlust geraten scheint ein anderes Trio mit derselben Wahl der Tonwerkzeuge, das als Werk Beethovens in einer Konzertanzeige der Wiener Tonkünstlergesellschaft aus der Zeit um 1796 vorkommt. Nottebohm, der auf die Sache zuerst aufmerksam gemacht hat, nennt keine bestimmte Jahreszahl für diese „Akademie“, die im „k. k. National-Hoftheater“ gegeben wurde. Zu Beethovens Trio steht auf dem Spielplan: „Terzett mit Variationen aus der Oper Don Juan auf zwey Hautboen und dem englischen Horn, von der Composition des Herrn van Bethofen, ausgeführt von den Herren Czerwenka, Reuter und Teimer, beyde letztere in wirklichen Diensten Sr. fürstlichen Durchlaucht des regierenden Fürsten von Schwarzenberg.“ (Nottebohm, „Beethoveniana“ II, S. 31, Anmerkung.) Th.-R. II, S. 23, gibt als genaues Datum den 23. Dezember 1796 und sagt, daß diese Triovariationen über „La ci darem la mano“ geschrieben gewesen seien. — Josef Czerwenka scheint mit Beethoven in Verbindung geblieben zu sein. Um 1820 war er „k. k. Hofoboist“ (nach Böckh).

Als Glanzpunkt der Beethovenschen Trioschöpfungen muß das B-Dur-Trio Op. 97 gelten. 1811 ist es geschrieben, „Trio am 3. März 1811“, ist Beethovens Bemerkung, die wohl das Datum der Vollendung angibt. Gespielt wurde es erst am 11. April 1814 noch von Beethoven selbst in einem Schuppanzighschen Konzert. Das Erscheinen fällt gar erst 1816, als Steiner & Co. damit herausrückten.

In Erfindung und Formung ist dieses Werk ersten Ranges, so daß

man die Verehrung, die es heute allgemein genießt, nur verständlich finden kann. Auf die Wirkung des vielbesprochenen Werkes spielt u. a. auch ein Gespräch an, das bei Walt. Nohl („Konversationshefte“ I, S. 431) zu finden ist. Josef Czerny schreibt im Frühling 1820 einiges auf, unter anderem über Blöchlinger, der „sehr musikalisch“ sei. „Ich [Czerny] habe einmal das letzte Trio in B mit diesem Herrn gespielt. Das ist schon bereits 5 oder 6 Monathe, und er spricht noch immer davon.“ Dann heißt es auch: „Das letzte Trio macht auch viel Wirkung auf die Weiber.“ Beethoven mag nun gefragt haben, welcher Satz gemeint ist. Die Antwort Czernys lautet: „Das Andante.“

Die Urschrift, ehemals bei Paul Mendelssohn in Berlin, befindet sich jetzt in der Berliner Staatsbibliothek. Ein eigenhändiges Blatt Beethovens ist dabei, das schon Nottebohm im „Thematischen Katalog“ mitgeteilt hat: „Zur Vermeidung alles Irrthums ist zu wissen, daß in allen meinen Werken, wo in der Violoncellstimme Violinschlüssel steht, die Noten um eine Oktave tiefer genommen werden“, wozu Beethoven noch Beispiele in Noten hinzufügt.

(Zum B-Dur-Trio Op. 97, Th.-R. Bd. III—V nach Register und die Abschnitte: Lachner und: Streicher. Nottebohm, „Beethoveniana“ I, S. 136, II, S. 278, 283f., 287.)

Noch sind die Variationen Op. 121a anzuführen, die Beethoven als Trio geschrieben hat (für Klavier, Violine und Violoncell), und die an ein Lied aus der Oper von Wenzel Müller, „Die Schwestern von Prag“, anknüpfen. Es ist das Lied „Ich bin der Schneider Kakadu“, das um 1820 in Wien beliebt war. Beethovens Trio mit den Variationen darüber erschienen 1824 bei Steiner & Co.

**Trommelbässe** bei Beethoven. Allbekannt sind einige Stellen mit Trommelbaß in einigen vielgespielten Klaviersonaten von Beethoven, so in der Cellosone Op. 5 Nr. 1 im ersten Satz, noch mehr der Allegroanfang der Sonate pathétique, weiterhin eine Stelle in dem Variationswerk von 1797 über das Wranitzkysche Thema aus dem „Waldmädchen“, Variation XII, 10 Takte vor dem Eintritt des As-Dur, ferner eine andere im fugierten Finale des Variationswerkes Op. 35 (von 1802), eine weitere Periode in der Klaviersonate Op. 22, im ersten Satz: con brio, dann in der Violinsonate Op. 96 und wieder in einer Cellosone, und zwar in Op. 102 Nr. 1 im „Vivace“ sogleich in der zweiten Viertaktperiode.

Solche Anwendungen von Trommelbässen sind schon lange vor Beethoven angedeutet oder ganz klar ausgebildet nachzuweisen, so bei J. Seb. Bach in den Klaviertokkaten (Nr. 3 in D-Dur), bei Neeffe

in den XII Sonaten (Urausgabe S. 66f.), bei Mozart und Haydn. Die größte Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß Beethoven z. B. schon 1787, als er das erstmal in Wien gewesen, dort sogleich Haydns As-Dur-Sonate (Gesamtausgabe, Serie 14, Nr. 46) kennen gelernt hat, die mit Trommelbaß abschließt. Diese Sonate war 1786 erschienen, also damals neu.

**Troxler**, Ignaz Paul Vital (geb. zu Münster im Kanton Luzern 1780, gest. zu Aarau 1866). Der bekannte Philosoph von bewegtem Lebensgang.

Auf eine wenigstens vorübergehende Bekanntschaft mit Beethoven läßt eine Stelle im Gesprächsheft Nr. 32 vom Frühling 1819 schließen: „Haben Sie schon lang nichts von Troxler gehört? Er hat geheurathet. Seit längerer Zeit ist nichts mehr von ihm litterarisch bekannt geworden. In seinem letzten Werk über das Leben und seine Probleme — hat er Schelling erschüttert, so wie er mit dem berühmten Professor Oken in Streit über einige philosophische . . .“ (Ende fehlt.) (Siehe W. Nohl, „Konversationshefte“ I, S. 136.) Troxler war 1814 in politische Unannehmlichkeiten gekommen. Bald danach war er in politischer Sendung in Wien und Berlin. (1820 übernahm er die Lehrkanzel für Philosophie und Geschichte in Luzern.) Eine gelegentliche persönliche Zusammenkunft damals mit Beethoven in Wien wäre also nicht ausgeschlossen. Beide Männer müssen sich schon früher gesehen haben. Wenigstens gibt es einen Brief Beethovens an Troxler aus früherer Zeit (es scheint aus dem Jahre 1807), der sogar eine ausgebildete Freundschaft erkennen läßt. „Halten Sie lieb Ihren Freund Beethoven“, so schließt der Meister den undatierten Brief ab an „Herrn von Troxler in Wien“. Die Anrede ist: „Lieber Doktor!“ (Vgl. Th.-R. III, S. 163.)

**Troyer**. Graf Ferdinand und gleichzeitig Graf Franz. Beide Troyer waren Kammerherren beim Erzherzog Rudolf, und zwar gleichzeitig in der ganzen Periode, während welcher der Erzherzog von Meister Beethoven unterrichtet wurde. Andere damalige Kammerherren des Erzherzogs waren Baron Schweiger und Graf Lichtenberg. Ihr nächster Vorgesetzter war Graf Laurencin als erzherzoglicher Obersthofmeister. (Nach dem „Hof- und Staatsschematismus“.) Der Name Troyer kommt mehrmals vor in Beethovens Briefen an den Erzherzog Rudolf.

**Türkheim**, Ludwig, Freiherr von (geb. zu Wien 1777, gest. 1846), Arzt. Gehörte zu Beethovens Freunden, vielleicht schon ungefähr zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Denn in einem Briefe Beethovens an den Baron Ludwig v. Türkheim erinnert der Meister den Baron an

die „alte Freundschaft“. Diesen Brief kann man mit mehreren Gründen in die Zeit zwischen 1813 und 1817 setzen. Türkheim hatte 1800 seinen Doktor der Medizin gemacht, wurde sehr bald „außerordentliches Mitglied der medizinischen Fakultät“, war schon 1813 Regierungsrat in der böhmischen Hofkanzlei, mit Angabe der Wohnung in der Himmelpfortgasse 1026 (Ecke der Kärntnerstraße und Himmelpfortgasse). Dann 1814 steht die Wohnung als „Nr. 855 auf der Seilerstatt“. 1814 kommt derselbe Türkheim im „Hof- und Staats-Schematismus“ (dem ich alle diese Angaben entnehme) wieder mit dieser Adresse vor als „Rector magnificus der Wiener Universität“ und schon als Hofrat, wogegen er 1816 noch als Regierungsrat eingetragen war. Dieselbe Wohnung Nr. 855 wiederholt sich dann bis Anfang der 1820er Jahre und noch weiterhin. Die Nr. 855 wird ausdrücklich auf einem Brief Beethovens genannt, der ohne Zeitbestimmung sich erhalten hatte, und zwar bei dem Wiener Arzt Dr. Gustav Jurí, dem allbekannten Wiener Kunstfreunde, der erst vor einigen Jahren gestorben ist. Ich habe den Brief 1911 im „Neuen Wiener Tagblatt“ (vom 26. April) veröffentlicht und dann in Heft 2 der „Beethovenforschung“ eingehend besprochen. Eine Überlieferung will den Brief, der hier wiederholt wird, mit dem Bestreben des Apothekers Johann van Beethoven, den Adel zu erreichen, in Verbindung bringen, was freilich nicht erwiesen ist. Der Brief lautet:

„An den  
Frejherrn  
Von Türkheim  
и. и.“  
„Sailer-stette  
No. 855  
3ter Stock“

Außen und innen alles in deutscher Schrift, mit Ausnahme des „No.“. Blasse Tinte. Der Brief selbst lautet:

„Ich war mit meinem Bruder, welcher in einer Angelegenheit mit ihnen nothwendig zu sprechen hat, schon mein lieber T. gestern mehrmalen bei ihnen, da man mir gesagt, daß Sie heute gegen Ein uhr in der Böhmischen Kanzlej sejn werden, so werde ich wieder dort mit meinem Hr: Bruder Bürgerl. Apotheker in Linz zu ihnen kommen, nicht aber um sie nicht zu finden, sondern um Sie zu finden allda — Vergessen sie unsere alte Freundschaft nicht, und wenn Sie was für meinen Bruder thun können, ohne die österreichische Monarchie um zustoßen, so hoffe ich sie bereit zu finden. — leben sie wohl



lieber Frejherr und lassen sie sich heute finden, bedenken sie, daß auch ich ein Freiherr bin, wenn auch nicht dem Nahmen nach!!!!

mit inniger

Achtung

ihr

Freund

und Diener

Ludwig Van Beethoven“

(NB. ohne Paraphe)

Die deutsch geschriebene Unterschrift hat sicher ein w in Beethoven.

Zur Datierung des Briefes nach 1813 und vor ungefähr 1817 führen nicht nur die Wohnungsangabe Nr. 855 der Seilerstätte und die bestimmte Erwähnung der böhmischen Hofkanzlei, sondern auch die Merkmale der Unterschrift und das Wasserzeichen des Briefpapiers: „GEBRUDER KIESLING“, das in der angedeuteten Zeit in Beethovens Briefen nachweisbar ist. — Über noch andere Mitglieder der Familie Türkheim, die in Wien zur selben Zeit nachweisbar sind, vgl. Frimmel, „Beethovenforschung“ Heft II.

**Tuscher**, Mathias von, zur Zeit der Streitigkeiten Beethovens mit der Schwägerin Johanna Magistratsrat in Wien. Er war dem Meister freundlich gesinnt, wurde im März 1819 Mitvormund des Neffen Karl und wirkte in dem Sinne, daß eine Entfernung des Neffen von Wien zum Heil der Erziehung sehr wirksam wäre. Es war die Zeit, als der junge Karl nach Landshut zu Sailer kommen sollte. Tuscher gehörte dem Freundeskreis Beethovens an, auch nachdem er sich im März 1820 der Mitvormundschaft hatte entheben lassen. Während der Periode der Mitvormundschaft hatte er die Obliegenheit, die Ernennung der Ehrenmitgliedschaft für Beethoven von seiten der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach zu übermitteln. Beethoven schreibt davon in dem Dankbrief an die genannte Gesellschaft vom 4. Mai 1819. (Dieser Brief ist wiederholt abgedruckt und in seiner zweiten Hälfte faksimiliert worden. Er ist bemerkenswert durch das verhältnismäßig späte Auftreten der deutschgeschriebenen Unterschrift.)

Für eine Verbindung mit Tuscher schon 1814 legt eine kleine Komposition Zeugnis ab. „Abschiedsgesang“: „Die Stunde schlägt“, die Beethoven laut Beischrift „auf Ersuchen des Magistratsraths Mathias Tuscher für das Abschiedsfest des Dr. Leop. Weiß vor der Übersiedelung desselben nach der Stadt Steyr“ geschrieben hat. Beethoven schrieb noch eigenhändig hinzu: „Von Beethoven, um nicht weiter tuschiert zu werden.“ Da hätte man also wieder eines der vielen Wortspiele, denen

man im Umgang mit Beethovens Äußerungen und Briefen so oft begegnet (Th.-R. III, S. 412 und 483).

M. Tuscher kommt im Gesprächsheft Nr. 32 sehr oft vor, jedesmal im Zusammenhang mit irgendwelchen Dingen, die sich auf die Vormundschaft beziehen. (Vgl. Walter Nohl, „Konversationshefte“ I, S. 99, 108, 118, 125, 129, 135, Th.-R. III und IV nach Register. Frimmel, „Beethovenjahrbuch“ II, S. 198, Erwähnung im Brief an Winter. Siehe: Schwägerin Johanna, Neffe, Vormundschaft, Winter.)

## U.

**Umlauf**, Ignaz (geb. 1756 zu Wien, gest. ebendort 8. Juni 1796). Musiker; der mehrere Opern schrieb, die jetzt vergessen sind. Für die Oper von Ignaz Umlauf „Die schöne Schusterin“ schrieb Beethoven zwei Arien. Sein Bildnis befindet sich im Besitz der „Gesellschaft der Musikfreunde“ in Wien und war 1920 im Wiener Rathaus als Nr. 346 ausgestellt.

**Umlauf**, Michael (geb. 1781 zu Wien, gest. ebendort 1842), Musiker. Sohn des angesehenen Komponisten Ignaz Umlauf. Bei der Erstaufführung des IX. Symphonie am 7. Mai 1824 leitete dieser Umlauf das Orchester. Er wird in der Literatur gelegentlich mit seinem Vater Ignaz Umlauf verwechselt.

**Ungeduld**. Daß Beethoven in seinem Schaffensdrang die Hindernisse, die aus dem gewöhnlichen Leben entsprangen, nicht mit besonderer Geduld aufnahm, ist ebenso sicher, als daß er es an Geduld nicht fehlen ließ, wenn es galt, ein großes Werk zu vollenden. Was nicht mit seiner Kunst zusammenhing, fand ihn ungeduldig, so daß er leicht in Jähzorn aufloderte, wenn seine Wünsche nicht rasch, sehr rasch erfüllt wurden. Die besten Quellen, nicht zuletzt Schindlers Mitteilungen, machen dies klar. Zum Teil hängt es vielleicht mit dieser Art von Ungeduld zusammen, wenn der Meister seine Wohnung so auffallend oft wechselte. Sicher aber ist der oftmalige Wechsel seiner ärztlichen Berater durch die Ungeduld des Meisters veranlaßt worden, der von den verordneten Arzneien gewöhnlich schon nach 24 Stunden eine sichere heilende Wirkung erwartete, die sich nach dem ärztlichen Dafürhalten erst viel später einstellen konnte. Daß durch Beethovens Ungeduld in bezug auf die Gewinnung guter Bildnisse vieles verrannt worden ist, läßt sich nicht leugnen. Waldmüller konnte sein Bildnis Beethovens nicht vor der Natur vollenden, und sogar der besonders wohl aufgenommene J. Stieler mußte die Hände auf seinem Beethovenbildnisse erst hinterher dazu malen. Zum Maler Aug. Klöber hatte

er sogleich von vornherein gesagt: „Sie wollen mich malen, ich bin aber sehr ungeduldig.“ Schimon konnte nur durch die kluge Vorbereitung Schindlers zum Ziele eines ähnlichen Abbildes gelangen. Die vielen Versuche, den Meister hinterrücks zu porträtieren, finden denn auch eine Erklärung in der Ungeduld Beethovens, sich für regelmäßige Sitzungen Zeit zu gönnen. (Siehe bei: Bildnisse und bei den angedeuteten Malernamen.) Dagegen vergleiche man Beethovens Arbeitsweise, die uns auch den geduldigen Beethoven kennen lehrt, der seine musikalischen Erfindungen ausreifen läßt und mit Geduld ausfeilt.

**Unger**, Karoline (geb. 1803 zu Stuhlweißenburg, gest. 1877 auf ihrer Villa bei Florenz). Hervorragende Sängerin. Für Beethovens Leben dadurch von Bedeutung, daß sie in der Akademie vom 7. Mai 1824 neben der Sontag die Soli in der Chorsymphonie und den ausgewählten Stücken der Missa solemnis ausführte. Schon 1822 begann der Verkehr mit dem Meister, wovon die Gesprächshefte ausführlich handeln. (Das Leben der Unger, verheirateten Sabatier, wird in den Musiklexika, in Wurzbachs „Biographischem Lexikon“ und bei Kalischer, „Frauenkreis“ II ziemlich eingehend behandelt. Siehe auch Kerst, „Erinnerungen“ Bd. II und den Abschnitt: Sontag im Handbuch. — Aus der Zeit, in der die Sängerin mit Beethoven in Verbindung war, stammt der Steindruck von Ferd. von Lüttendorf, der u. a. bei Otto Erich Deutsch, „Franz Schubert in Bildern“ [1913] abgebildet ist. Ein weiteres gutes Blatt ist mitsamt einem Autograph zu finden im Wimpfen-Album der „Gesellschaft der Musikfreunde“ in Wien. Es ist die Lithographie von A. Buttoraz in Triest nach A. de Castros Zeichnung.)

**Ungeschicklichkeit.** Ries teilte nach unmittelbarer Beobachtung in den „Notizen“ (S. 119f.) folgendes mit: „Beethoven war in seinem Benehmen sehr linkisch und unbeholfen; seinen ungeschickten Bewegungen fehlte alle Anmut. Er nahm selten etwas in die Hand, das nicht fiel oder zerbrach. So warf er mehrmals sein Tintenfaß in das neben dem Schreibpult stehende Clavier. Kein Möbel war bei ihm sicher, am wenigsten ein kostbares; alles wurde umgeworfen, beschmutzt und zerstört. Wie er es so weit brachte, sich selbst zu rasieren, bleibt schwer zu begreifen, wenn man auch die häufigen Schnitte auf seinen Wangen dabei nicht in Betracht zog. — Nach dem Takt tanzen konnte er nie lernen.“ Reihen wir sogleich daran die Überlieferung aus Linz, wo er nach der freien Fantasie eine Menge Porzellangeschirr ungeschickterweise hinunterstreifte, und denken wir an die vielfach beglaubigte wüste Unordnung in Beethovens Heim zu allen Zeiten, aus denen eingehende Nachrichten vorliegen. Dies alles bildet einen ganz einzigen Gegensatz zur ungeheuren Geschicklichkeit Beethovens,

wenn er am Instrument saß und das Klavier oder die Orgel meisterte, auch einen Gegensatz zur Findigkeit auf anderen Gebieten. Von der allgemeinen Ungeschicklichkeit war aber abhängig die fast beispiellose Verkommenheit der Schrift, die noch im Jünglingsalter ganz regulär gewesen, dann aber bald ganz eigenartige Vereinfachungen aufwies. In der Jugendzeit haben wir uns sicher auch noch keine rücksichtslose Ungeschicklichkeit bei Beethoven vorzustellen, sondern wir wollen die gleichlaufende Erscheinung der Schrift zur vermutungsweise Beurteilung der sonstigen Geschicklichkeit und Ungeschicklichkeit heranziehen. (Siehe bei: Schrift und: Dönhof, Glögg, Linz.)

**Universität** in Bonn. Beethoven besuchte sie als junger Mann nur vorübergehend (siehe bei: Bildung.)

**Universität** in Wien. Sie mußte des Neffen wegen vom Meister betreten werden, aber nicht zum Zweck eigener Ausbildung.

**Unordnung.** Was den meisten fremden Besuchern Beethovens zuerst und besonders auffiel und überdies von alten Bekannten des Meisters bestätigt wurde, ist die scheinbare Unordnung in seinen Wohnräumen. Von dem Wohnraum, den der Knabe, dann der Heranwachsende in Bonn inne hatte, können wir nach den engen Grenzen der gegebenen Quellen nichts über Ordnung oder Unordnung aussagen. Denkt man an das unsichere Wesen des Vaters und an die Überbürdung der kränklichen Mutter, so wird man zur Annahme neigen, daß eine merkliche Unordnung zu Hause bei Beethovens nichts Unerhörtes war. In der Zeit des Wiener Aufenthaltes ist die Unordnung im Heim des Meisters schon ziemlich früh erwiesen durch allerlei Überlieferungen, nicht zuletzt durch die Prinzsche, die durch Herrn Seyff auf uns gekommen ist. Seyfried malt das Durcheinander bei Beethoven in beredter Weise aus im Anhang zu seinen „Studien Beethovens im Generalbaß“. Die Demelsche Überlieferung sei nicht vergessen, und wer in all den Berichten der Besucher Beethovens nachlesen will, wird erfahren, daß in Beethovens Wohnung dieselbe Unordnung herrschte, wie sie bekanntlich auch seiner Haartracht gewohnheitsmäßig zukam.

Die Unordnung erstreckte sich auch gewöhnlich, wenn auch nicht immer, auf die Kleidung. Schon aus der Bonner Zeit Beethovens weiß man, daß man übrigens einen netten jungen Beethoven in Gala vom gewöhnlichen Knaben im schmutzigen Anzug zu unterscheiden hatte. Und später war es ähnlich so. Beethoven hielt zwar auf gute Kleider von Geschmack, doch lief er auch in recht vernachlässigtem Anzug umher. — Welcher merkwürdige Gegensatz zwischen äußerlicher Unordnung und einem unzweifelhaft sehr geordneten Denken und dem

logischen Verfahren in der Musik! (Siehe auch bei: Bibliothek, Lese-stoff, Wohnungen.)

**Unsterbliche Geliebte.** Dieser Ausdruck hängt mit einer Stelle in einem Brief zusammen, den Beethoven, er sagt nicht genau wann und gar nicht wo, an eine unbekannte Dame gerichtet hat. Im Brief kommt eine Stelle vor, in welcher Beethoven die Dame als „unsterbliche Geliebte“ anredet. Geht man kritisch vor, so muß man sagen: wir wissen heute noch keine vollkommen überzeugende Auskunft über die angedeuteten Fragen zu geben. Schindler schloß unvorsichtigerweise von einer Eintragung in ein Gesprächsheft über die Komtesse Giulietta Guicciardi, daß jener Brief, es ist ein Liebesbrief, gerade an diese junge liebreizende Dame gerichtet gewesen sei. Danach wurde lange Zeit die „Unsterbliche Geliebte“ Giulietta genannt, die dann auch in allen Novellen und ähnlichen Dichtungen als solche vorkommt. Der Liebesbrief, den wir alsbald kennen lernen werden, wenn er den Lesern des Handbuches nicht ohnedies bekannt sein sollte, soll nach Schindler in einem ungarischen Bad geschrieben sein. A. W. Thayer trat in erfolgreicher Weise gegen Schindlers Mitteilungen auf. Nach Thayers langen Erörterungen schon in der ersten Auflage seines Beethovenbuches sollte nicht Giulietta Guicciardi, die spätere Gräfin Gallenberg, die „Unsterbliche Geliebte“ sein, sondern die Komtesse Therese Brunsvik. 1890 behauptete Mariam Tenger (es ist ein Deckname) in einem sehr einbildungsreichen Büchlein („Beethovens unsterbliche Geliebte, nach persönlichen Erinnerungen“ von M. T., Bonn 1890), der Brief Beethovens sei wirklich an Therese Brunsvik gerichtet und 1806 im ungarischen Bad „Füred“ geschrieben. Wir dürfen das beileibe nicht als „Erinnerung“ hinnehmen, da Mariam Tenger keine Zeitgenossin Beethovens war und in ihrem Büchlein mehrere Beweise dafür liefert, daß ihre Erinnerungen auch in anderer Beziehung keine sicheren waren. Ihr Büchlein ist eben auch eine Novelle, eine erfundene Geschichte, die sich um den Beethovenschen Liebesbrief dreht. Eine zweite Auflage erschien noch im selben Jahr 1890, wo wieder allerlei unsicheres Zeug aufgetischt wird. Außer den Angaben über die Wanderungen (nicht Auffindung) des Brustbildes der Komtesse Therese Brunsvik, das zu Josef Hellmesberger gelangt war, ist wohl in der ganzen Schrift so gut wie nichts als brauchbar anzunehmen.

Begreiflicherweise kehrte sich die Kritik nach der anfänglichen bewundernden Reklame gegen die Unsicherheit der Angaben. A. Chr. Kallischer ließ sich in den Sonntagsbeilagen der „Vossischen Zeitung“ (Berlin, 26. Juli und 2. Aug. 1891) hören, und mit einigen kleinen Änderungen erschien seine Arbeit als kleines Buch: „Die unsterbliche

Geliebte Beethovens Giulietta Guicciardi oder Therese Brunswick?“ (Dresden, R. Bertling, 1891.) Kalischer erklärt sich für Giulietta, doch ohne im mindesten einen Beweis für seine Behauptungen zu erbringen. Seine Erörterungen sind längst überholt, seitdem andere Damen aus demselben Kreis der Giulietta und Therese bekannt geworden sind. André de Hevesy hat diesen Kreis der jungen Freundinnen Beethovens durch seine Studien in den Papieren der Familie Brunsvik sehr merklich erweitern können. (Siehe bei: Brunsvik und: Finta und bei Hevesy, „Les petites amies de Beethoven“.)

In den Hamburger Signalen vom 20. März 1892 S. 156f. habe ich die Angelegenheit dahin besprochen, daß außer den Jahren 1801, 1807 und 1812, die bei Thayer als möglich nachgewiesen sind, sogar 1795 in Betracht kommt, und daß an die Möglichkeit zu denken wäre, als sei Magdalena Willmann die Empfängerin des Briefes gewesen. Der Inhalt des Briefes paßt freilich nur wenig zu der beglaubigten Tatsache, daß die Werbung Beethovens von der Willmann abgewiesen worden ist. 1908 auf 1909 hat dann Thomas San Galli die ganze Angelegenheit des Liebesbriefes in die böhmischen Bäder verlegt, und zwar ins Jahr 1812 (zuerst im Feuilleton der „Neuen freien Presse“ vom 23. August 1908, dann in dem Buch: „Die unsterbliche Geliebte Beethovens Amalie Sebald, Lösung eines viel umstrittenen Problems“ [Halle a. S., ohne Jahr, Vorwort von 1908/1909]). Thomas San Galli suchte alles auf, was für seine Vermutung sprechen kann, und hat für sie eine große Wahrscheinlichkeit gewonnen. Daß die vermeintliche Lösung aber doch nicht recht überzeugt, beweist ein Buch von Max Unger, „Auf Spuren von Beethovens Unsterblicher Geliebten“ (Heft 37 des „Musikalischen Magazins“, das Ernst Rabich herausgibt, Langensalza, Herm. Beyer & Söhne, 1911). In dieser Arbeit Ungers wird auch das beachtet, was gegen die Sebaldhypothese spricht. Die ganzen Fragen werden nochmals durchgesprochen, und das in besonnener, sehr beachtenswerter Weise mit Ausnahme des unglückten „II. Nachtrags“. Der Nachtrag zu Ungers Buch nimmt einen falschen Brief angeblich von Beethoven wieder an die unsterbliche Geliebte für bare Münze. Dieser sogenannte Beethovenbrief machte durch die Veröffentlichung in der Zeitschrift „Die Musik“ vom August 1911( Heft 21) ungeheueres Aufsehen und konnte unvorsichtige Leser täuschen, obwohl er sich bei aufmerksamer Durchsicht als unzweifelhaft falsch erwies. Noch in dem Artikel „1801 oder 1812, Zum Problem der Briefe an Beethovens unsterbliche Geliebte, noch eine Erwiderung auf Paul Bekkers Aufsatz“ nahm Unger (in „Musik“ 1911, S. 354ff.) den sogenannten zweiten Brief an die Unsterbliche

Geliebte für echt. Dann erschienen bald weitere Arbeiten, die für die Datierung des wirklich echten Briefes das Jahr 1812 wahrscheinlich machten. Daß man trotzdem noch immer nicht sicher geht, ist durch mich in einem Aufsatz der Zeitschrift „Bühne und Welt“ (Halbmonatschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik, begründet von G. Elsner und H. Stümcke, Leipzig, Berlin, Georg Wigand) Jahr XIV Nr. 10 vom Februar 1912 ausgesprochen worden. Bevor das Itinerar der Esterhazys nicht genau ermittelt ist für alle jene Jahre, die für die Entstehung des echten Beethovenbriefes in Betracht kommen, ist keine Sicherheit in dieser verwickelten Angelegenheit zu erwarten. Es ist noch nicht einmal festgestellt, welcher Esterhazy in Beethovens Brief gemeint war. Die Esterhazyschen Familienpapiere waren mir noch nicht zugänglich, und die Nachforschungen anderer in dieser Richtung sind noch nicht abgeschlossen.

Der Beethovenbrief an die Unsterbliche Geliebte wurde im Nachlaß des Meisters vorgefunden, muß also dem Schreiber entweder zurückgeschickt worden sein (ob von der Post, ist sehr fraglich, eher wohl von der Empfängerin), oder er ist überhaupt nicht abgesendet worden (gegen welche Annahme sich Max Unger ausgesprochen hat). — Der Brief ist anfangs mit einer gewissen Ruhe und Sorgfalt abgefaßt. Der Bleistift, mit dem er geschrieben ist, gab leserliche Buchstaben, die unverkennbar mit den Zügen Beethovenscher Schrift aus der Zeit gegen 1800 zusammenhängen. Der Schluß ist hastig hingeschmiert. Denn Beethoven, der anfangs meinte, reichlich Zeit vor sich zu haben, erfuhr, daß es tägliche Gelegenheit gab, den Brief mit der Post abzusenden. Lesen wir den Brief nochmals durch:

„Am 6. juli Morgens

Mein Engel, mein alles, mein Ich. — nur einige Worte heute, und zwar mit Bleistift — (mit deinem) erst bis morgen ist meine Wohnung sicher bestimmt, welcher Nichtswürdige Zeitverderb in d. g. — warum dieser tiefe Gram, wo die Nothwendigkeit spricht — Kann unsre Liebe anders bestehn als durch Aufopferungen, durch nicht alles verlangen, Kannst Du es ändern, daß Du nicht gantz mein, ich nicht ganz dein bin — Ach Gott blick in die schöne Natur und beruhige Dein Gemüth über das müßende — die Liebe fordert alles und gantz mit recht, so ist es mir mit Dir, Dir mit mir — nur vergißt du so leicht, daß ich für mich und für Dich leben muß — wären wir gantz vereinigt, Du würdest dieses schmerzliche eben so wenig als ich empfinden — meine Reise war schrecklich — ich kam erst Morgens 4 Uhr gestern hier an, da es an Pferde mangelte, wählte die Post eine andere Reiseroute, aber welch schrecklicher Weg, auf der vorletzten Station warnte

man mich bei nacht zu fahren, machte mich einen Wald fürchten, aber das reizte mich nur — und ich hatte Unrecht, der wagen mußte bei dem schrecklichen Wege brechen, grundloß, bloßer Landweg, ohne solche Postillione, wie ich hatte, wäre ich liegen geblieben Unterwegs — Esterhazy hatte auf dem andern gewöhnlichen Wege hirhin dasselbe schicksaal mit 8 Pferden, was ich mit vier — jedoch hatte ich zum theil wieder Vergnügen, wie immer, wenn ich was glücklich überstehe. — nun geschwind zum innern vom äußern; wir werden unß wohl bald sehen, auch heute kann ich dir meine Bemerkungen nicht mittheilen, welche ich während dieser einigen Tage über mein Leben machte — wären unsre Herzen immer dicht an einander, ich machte wohl keine d. g. die Brust ist voll Dir viel zu sagen — ach — Es gibt Momente, wo ich finde, daß die sprache noch gar nichts ist — erheitere Dich — bleibe mein treuer, einziger schatz, mein alles, wie ich Dir das übrige müßen die Götter schicken, was für unß sejn muß und sejn soll. —

Dein treuer

ludwig. —

Abends Montags am 6ten Juli.

Du leidest du mein theuerstes Wesen — eben jetzt nehme ich wahr, daß die Briefe in aller Frühe aufgegeben werden müßen. Montags — Donnerstags — die einzigen Tage wo die Post von hier nach K. geht — Du leidest — ach, wo ich bin, bist auch Du mit mir, mit mir und Dir werde ich machen, daß ich mit Dir leben kann, welches Leben!!!! so!!!! ohne dich — verfolgt von der Güte der Menschen hier und da, die ich meine — eben so wenig verdienen zu wollen, als sie zu verdienen — Demuth des Menschen gegen den Menschen — sie schmerzt mich — und wenn ich mich im Zusammenhang des Universums betrachte, was bin ich und was ist der — den man den Größten nennt — und doch — ist wieder hierin das Göttliche des Menschen — ich weine wenn ich denke daß Du erst wahrscheinlich Sonnabends die erste Nachricht von mir erhältst — wie du mich auch liebst — stärker liebe ich dich doch — doch nie verberge dich vor mir — gute Nacht — als Badender muß ich schlafen gehen [folgen zwei durch Zyklidenstriche — unleserlich gemachte Worte]. ach Gott — so nah! so weit! ist es nicht ein wahres Himmelsgebäude, unsre Liebe — aber auch so fest, wie die Veste des Himmels. —

guten Morgen am 7. Juli —

schon im Bette drängen sich die Ideen zu dir meine Unsterbliche Geliebte [beide Worte hier, aber nicht in der Urschrift hervorgehoben], hier und da freudig, dann wieder traurig, vom Schicksaale abwartend,



ob es uns erhört — leben kann ich entweder nur gantz mit dir oder gar nicht, ja ich habe beschlossen in der Ferne so lange herum zu irren, bis ich in deine Arme fliegen kann, und mich ganz heimathlich bei dir nennen kann, meine Seele von dir umgeben ins Reich der Geister schicken kann — ja leider muß es seyn — du wirst dich fassen, um so mehr da du meine Treue gegen dich kennst, nie eine andre kann mein Herz besitzen nie — nie — o Gott warum sich entfernen müßen, was man so liebt, und doch ist mein Leben in V. so wie jetzt ein kümmerliches Leben — Deine Liebe machte mich zum glücklichsten und zum unglücklichsten zugleich — in meinen Jahren jetzt bedürfte ich einiger Einförmigkeit Gleichheit des Lebens — kann diese bei unserm Verhältniße bestehen? — Engel, eben erfahre ich, daß die Post alle Tage abgeht — und ich muß daher schließen, damit Du den B. gleich erhältst — seij ruhig, nur durch Ruhiges beschauen unsres Dasejns können wir unsern Zweck zusammen zu leben erreichen — seij ruhig — liebe mich — heute — gestern — welche Sehnsucht mit Thränen nach dir — dir — dir — mein Leben — mein alles — leb wohl — o liebe mich fort — verken[ne] nie das treuste Hertz

Deines Geliebten

L.

ewig Dein  
ewig mein  
ewig unß.

Dieses Schriftstück voll Leidenschaft ist zwar als Denkmal deutscher Literatur verhimmelt und hunderte Male abgedruckt worden, doch leidet es an der Unklarheit, sogar Unbeholfenheit des Ausdrucks, die den meisten Briefen Beethovens zukommt. Da ist z. B. recht störend die Stelle: „Da es an Pferde [sic!] mangelte, wählte die Post eine andere Reiseroute.“ Und trotz des Pferdemangels soll man eine schwierigere Route gewählt haben! Das „ewig unß“ am Schluß ist auch für jeden Sprachforscher überraschend, und das „müssende“ statt: „Notwendigkeit“ wird doch sicher die meisten Leser befremden. Dann aber wieder große Gedanken über die Kleinheit des Einzelnen in Vergleichung mit dem All. Dies hebt uns bald über diese Bedenken hinaus und zeigt, daß auch der leidenschaftlich erregte, kranke Beethoven für eine große Weltanschauung Verständnis hatte.

Aber die Frage nach dem Ort und der Zeit der Abfassung des Briefes ist auf diese Weise nicht zu beantworten. Bisher ist eine frühe Entstehung des Briefes in den Jahren um 1800 noch keineswegs ausgeschlossen worden, obwohl dagegen geschrieben wurde. Noch immer

kann man an einen Aufenthalt Beethovens in einem ungarischen Bade denken, an Pistyan, sogar an Ofen, und das „K“ im Brief kann noch immer anstatt Karlsbad oder anderes auch Korompa bedeuten, wo ja Brunsviks so oft sich aufhielten, und wo Beethoven so gut wie sicher in jenen Jahren ebenfalls gewesen ist. Die Unsterbliche Geliebte kann auch etwa eine von den liebreizenden Verwandten der Brunsviks, z. B. eine Finta gewesen sein. Auf die Mitteilung des Fräulein Fanny del Rio aus dem Jahr 1817 über Ereignisse, die Beethoven gesprächsweise über eine frühere Liebe geäußert haben soll, kann man ja nicht schwören, und zudem muß diese Liebe nicht gerade die zur „Unsterblichen Geliebten“ gewesen sein. Nicht einmal die Liebe zur Sängerin Magdalena Willmann ist mit vollkommener Sicherheit abzuweisen, obwohl ich für diese frühere Vermutung einer Möglichkeit heute nicht mehr auftrete und die günstigeren Begründungen für Amalie Sebald hervorhebe. An Bettina ist nun gar nicht zu denken, nicht an Therese Malfatti, und so muß denn eingestanden werden, daß wir beim dreiteiligen Brief an die Unsterbliche Geliebte wieder an eine recht auffallende Lücke in unseren Kenntnissen von Beethovens Lebensgeschichte gelangt sind.

Ich habe die Urschrift in der Berliner Bibliothek vor Jahren genau studiert und davon die Überzeugung geschöpft, daß eine frühe Entstehung recht wohl denkbar, sogar wahrscheinlich ist. (Ein Faksimile der ersten Seiten war schon der 3. Auflage des Schindlerschen „Beethoven“ beigegeben, das dann auch in die unveränderte 4. Auflage übergegangen ist. Seither waren u. a. Faksimiles des ganzen Briefes in der „Musik“ [Augustheft 1911] und in Leitzmanns „Beethoven“, sowie in der großen Ausgabe des P. Bekkerschen „Beethoven“ zu finden.)

(Oben wurde angedeutet, daß die Literatur über den Liebesbrief Beethovens zum Teil novellistisch, zum Teil feuilletonistisch und kaum überblickbar ist. Die wichtigsten Arbeiten sind oben genannt. Zu beachten auch noch La Mara [Marie Lipsius]: „Beethovens unsterbliche Geliebte. Das Geheimnis der Gräfin Brunsvik und ihre Memoiren“ [gänzlich überholt durch Hevesys Buch], ferner „Mitteilungen von Breitkopf & Härtel in Leipzig“ Nr. 100 vom März 1910, S. 4102 [La Mara über die Kopie eines Briefes von Beethoven an Therese Brunsvik]. — In M. Ungers Buch wird auch die Ausschließung Bettinas von der Angelegenheit der Unsterblichen Geliebten durchgenommen. (Siehe auch A. Leitzmann in der „Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft“ Jahrg. XII, Heft 12 [Sept. 1911].)

**Unterricht.** Den Unterweisungen, die der junge Beethoven in Bonn genossen hat, sind die Abschnitte über Albrechtsberger, Bildung,

Klavierspiel, Haydn, Mozart, Neefe, Salieri, Salomon, Schenk u. a. gewidmet. Auch davon war die Rede, daß er schon sehr früh in die Notwendigkeit versetzt wurde, Unterricht zu geben, gewiß nicht immer gern, aber doch sicher. Wie er noch knapp vor der Lektion, die er geben sollte, umgekehrt sei, wird von Wegeler erzählt (siehe bei: Bevervörde, Breuning). Damals, noch in Bonn, war es des Verdienens wegen, so auch sicher anfangs in Wien. Doch schon gegen 1800 hatte er solche vornehme und ihn persönlich anziehende Bekanntschaften gemacht, daß er von seinen Schülerinnen aus dem Hochadel (wenigstens in vielen Fällen) keine Bezahlung annahm. Von der ehemaligen Komtesse Guicciardi, der späteren Gräfin Gallenberg, erfragte Otto Jahn noch bemerkenswerte Erinnerungen dieser Dame über Beethovens Unterricht. Beethoven „ließ sie seine Sachen spielen, wobei er unendlich streng war, bis in den geringsten Kleinigkeiten der richtige Vortrag erreicht war; — er hielt auf leichtes Spiel. — Er war leicht heftig, warf die Noten hin, zerriß sie. — Er nahm keine Bezahlung, obgleich er sehr arm war, — Wäsche unter dem Vorwand, daß die Gräfin sie genäht. — Er unterrichtete so auch die Fürstin Odeschalchi, die Baronin Ertmann; man ging zu ihm, oder er kam . . .“. Auch wird von der Gräfin Gallenberg auf die Gräfin Josefine Deym und die Komtesse Therese Brunsvik angespielt, die Beethoven „adorierten“. Aus anderen Quellen weiß man, daß auch die Letztgenannten vom jungen Meister am Klavier unterrichtet wurden. In den Abschnitten über die genannten Damen ist auch vom vorübergehenden Unterricht bei Beethoven die Rede. Von besonderer musikgeschichtlicher Bedeutung ist der länger dauernde Unterricht, den der Knabe Czerny bei Beethoven erhalten hat. Denn durch Czerny sind ungleich mehr Angaben über Beethovens Unterrichtserteilung, über dessen Klavierspiel und über Einzelheiten aus dessen Leben überliefert worden, als durch die genannten Damen alle zusammen. Das Handbuch hat an vielen Stellen von diesen Czernyschen Erinnerungen Gebrauch gemacht. Den Unterricht, den Ferd. Ries erhielt, hat man ebenfalls ernst zu nehmen. Episodenhaft muß der Unterricht beim jungen Förster gewesen sein, wovon nach Försters Erinnerungen einiges im Handbuch (bei Förster) mitgeteilt ist. Daß der Erzherzog Rudolf schon als ganz junger Mann den ernstlichen Unterricht Beethovens in Theorie und auf dem Klavier genossen hat, ist allbekannt. Der Erzherzog war musikalisch hochbegabt und verstand es auch, die Unterweisung Beethovens zu schätzen. Im Abschnitt: Rudolf ist davon die Rede gewesen. Er bekennt sich auch zur Schülerschaft auf dem Titelblatt des Variationswerkes, das er über Beethovens Thema geschrieben hat.

Wer sich die Mühe nimmt, im Briefwechsel mit dem Erzherzog die vielen Absagen und Verschiebungen der Lektionen aufzusuchen und sich aus den bewegten Zeiten andere Störungen abzuleiten, wird an eine starre Regelmäßigkeit des Unterrichts gewiß nicht glauben. Und was die Unterweisungen des jungen Ries betrifft, sind Schindlers Angaben (nicht in der ersten, sondern in den zwei letzten Auflagen seines „Beethoven“) zu beachten, besonders bei Rücksichtnahme auf die Riesfeindliche Gesinnung Schindlers. Zu Schindler äußerte sich Ries: „Ich spielte, und Beethoven komponierte und tat anderes, und nur selten setzte er sich zu mir und hielt eine halbe Stunde aus.“ Außer auf die Genannten wird zwar gelegentlich noch auf diese oder jene Dame im Vorübergehen hingewiesen, die Beethovens Anleitung im Klavierspiel wirklich erhalten hat (I, S. 12f.) oder erhalten haben soll, aber an eine tatsächliche Schülerschaft ist bei niemandem zu denken als bei C. Czerny, Ferd. Ries und dem Erzherzog. Der Neffe Karl hat viele Anweisungen erhalten. Moscheles hat jedenfalls seine Bekanntschaft mit Beethoven sehr rosig dargestellt. Was Theorie betrifft, wies Beethoven Unterricht Suchende häufig an den alten Theoretiker Förster. Doch geht aus vielem hervor, daß er doch lebhaften Anteil an aufkeimenden Talenten nahm, auch wenn er sie nicht selbst unterrichtete. Hüffer in seiner „Biographie Schindlers“ teilt (S. 28f.) ein Schreiben des alten Blahetka mit, das sich auf Beethovens späte Lebenszeit bezieht. (Aus Boulogne sur Mer 8. September 1839.) Darin kommt die Stelle vor: „Ich kann es . . . bezeugen, daß Beethoven für angehende und aufkeimende Talente, die er als solche erkannte, viel Interesse hatte.“ Man darf die Stelle aber nicht auf alle Wunderkinder beziehen, die sich gerne genähert hätten.

Im ganzen wiederholt sich bei Beethoven, was so oft in allen Gebieten der Kunstgeschichte wiederkehrt: Der Meister in der Ausübung der Kunst braucht nicht immer auch ein guter Lehrer zu sein. (Siehe bei: Bevervörde, Breuning, C. Czerny, Keglevich und den übrigen Personen, die oben genannt sind, auch bei: Ungeduld.)

**Urteil über fremde Musik.** Beethoven war mit der besten alten Musik aufgezogen worden und gewann bald ein feines Urteil über neuere Leistungen. Seine Verehrung für die alten Großmeister, etwa einen Joh. Seb. Bach, Händel, Mozart ist unbestritten, und sogar Jos. Haydn, der noch weit in die Schaffenszeit Beethovens heraufreichte, wurde bewundert und mit größter Hochachtung behandelt, obwohl der junge Rheinländer sich nicht als Schüler Haydns unterschreiben wollte. Dem zwar weniger berühmten, aber theoretisch hochgebildeten Schenk, auch Salieri gegenüber trug Beethoven keinen Anstand,

sich als Schüler unterzuordnen. Dem großen Cherubini brachte er begreiflicherweise Verständnis entgegen. Dabei war er sich aber jederzeit dessen bewußt, daß er längst übers Mittelmaß hinaus gewachsen war. Haydn nannte ihn deshalb den „Großmogul“, und die kleinen Altwiener Komponisten sahen ihn, als den Überlegenen, scheel an. Schon bald nach seinem ersten Bekanntwerden in Wien ließ er es in musikalischer Gesellschaft bei Klüpfeld an der nötigen Achtung vor der Musik des alten Krommer fehlen. Krommer war um zehn Jahre älter als Beethoven und hatte schon einen gewissen Namen. Fräulein Kissow, spätere Frau Bernhard, erzählte von jener Gesellschaft, daß Franz Krommer dort eine neue Komposition von sich vorgetragen habe. Beethoven sei anfangs neben Fräulein Kissow auf dem Sofa gesessen, dann aber umhergegangen, bald wieder ans Klavier getreten, um andere Noten durchzusehen, und habe nicht die geringste Aufmerksamkeit gezeigt. Klüpfeld, der Hausherr, ärgerte sich darüber und ließ durch Zmeskall, der schon damals mit Beethoven befreundet war, diesem sagen, daß sich das nicht zieme. Ein junger Mann, der noch nichts sei, müßte stets seine Achtung beweisen, wenn ein älterer, verdienter Komponist etwas vortrage. Nach diesem kalten Überguß sei Beethoven nicht wieder in Klüpfelds Haus gekommen. (Siehe Ludwig Nohl, „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen“ S. 19.) Es läßt sich denken, daß Krommer seither nicht zu den Freunden Beethovens zu rechnen war, und daß er, nachdem er es später gar zum Kammerkomponisten gebracht hatte, die beleidigende Behandlung durch den jüngeren Fachgenossen noch immer nicht vergessen hatte. Krommer war 1818 Kozeluchs Nachfolger geworden. Dabei müssen wir uns daran erinnern, daß Beethoven auch den aufgeblasenen Kozeluch als einen „Miserabilis“ bezeichnet hatte. Nach Seyfrieds Mitteilungen sei Beethoven allerdings in seinem Urteil über Kunstbrüder „verschlossen“ gewesen, nur bei auffallend schlechter Musik sei er in ein schallendes Gelächter ausgebrochen. L. Spohr weiß zu berichten, daß Beethoven „höchst selten“ von Musik sprach. „Geschah es, dann waren seine Urteile sehr streng und so entschieden, als könne gar kein Widerspruch dagegen stattfinden. Für die Arbeiten anderer nahm er nicht das mindeste Interesse.“ Deshalb zeigte Spohr auch dem Meister nichts von seinen Arbeiten. Von anderen jüngeren Musikern, die sich an Beethoven wandten, erfährt man dagegen gar manches von freundlicher Teilnahme und gütiger Durchsicht ihrer Sachen. Ein wenig abwehrend war er freilich immer, und es kam oft auf ein wirksames Empfehlungsschreiben an, ob ein Kunstjünger empfangen wurde oder nicht, in mannigfacher Abwechslung. Die

Abschnitte: Potter, Schnyder v. Wartensee, Lachner, Schlösser, Marschner, J. Hüttenbrenner geben Beispiele. Sehr milde urteilte er über das Erstlingswerk der jungen Marie Pachler-Koschak, etwas ironisch über eine Sonate von Halm (die „Stroh-Halm“-geschichte und anderes ist im Abschnitt: Halm erzählt). Eine alte best beglaubigte Überlieferung von einem recht abfälligen Urteil über eine neue Komposition ist bisher nicht veröffentlicht worden und tritt hier zum erstenmal auf. Im Zusammenhang mit anderem geht's wohl. Aber der starken Derbheit wegen habe ich sie bisher nicht einzeln veröffentlicht. Der Altwiener Advokat Dr. Jos. Drexler verkehrte als Musikenthusiast in den Musikläden. Wie es scheint, war es bei Haslinger, wo er erfuhr, Beethoven sei dagewesen und hätte sich neue Musikalien vorlegen lassen. Man zeigte ihm u. a. ein recht schwaches Stück, „Violetta“ genannt. Beethoven höhnte nach der Durchsicht: „Violetta? — könnte ebensogut A . . . loch heißen!“ Diese alte Tradition wurde noch vom alten Advokaten Drexler seinem Sohne, dem jetzigen Maschinenbauer Ingenieur Fritz Drexler, erzählt.

Beethoven war aber auch seinen eigenen Werken gegenüber unnach-sichtig streng. Besonders die Arbeiten, die weiter zurück lagen, behandelte er mit Geringschätzung, so das Septett und anderes, Jahre nach ihrer Entstehung. Die Aufmerksamkeit war ja immer von Neuerem, Größerem für Beethoven Wichtigerem in Anspruch genommen. Das ist bei schöpferischen Geistern das Gewöhnliche.

## V.

**Varena**, Josef von (geb. 1769 zu Marburg in Steyermark, gest. 1843 zu Graz). Wenn auch nicht Berufsmusiker, doch lebhaft für Musik begeistert und in seiner besten Zeit eine wichtige Persönlichkeit im Grazer Musiktreiben. Mit Beethoven bekannt. Sein Vater war Verwalter der fürstlich Schwarzenbergischen Weinberge in Marburg. Dort machte er das Gymnasium durch. In Pest besuchte er die Hochschule, an welcher er 1790 Doktor der Rechte wurde. Dann zog er nach Graz. 1802 legte er den Eid als öffentlicher Notar ab. 1804 wurde er mit der provisorischen, 1806 mit der vollen Leitung der Grazer Kammerprokuratur betraut. Als Kammerprokurator kommt er oft in der Beethovenliteratur vor, und als solcher wirkte er jahrelang pflichtgetreu. 1798 hatte er sich mit der 24jährigen Tochter des Gewerken Jos. Karl Gasteiger v. Lorberau vermählt. In Varenas Familie wurde viel musiziert, und 1815 gehört Varena zu den ersten Mitgliedern des neu gegründeten Grazer Musikvereins. Schon 1811 war er in Teplitz

mit Beethoven bekannt geworden, und zwar aus Anlaß der musikalischen Wohltätigkeitsveranstaltungen, für die man Beethovensche Werke heranzog (siehe bei: Graz und Teplitz). In den Grazer Akademien vom 25. Juli und 8. September 1811 wurde als Zugstück Beethovens Pastoralsymphonie aufgeführt. (Siehe F. Bischoff in Frimmels „Beethovenjahrbuch“ I, „Beethoven und die Grazer musikalischen Kreise“, und derselbe ebendort II, S. 155ff., „Zu Beethovens Briefwechsel mit Varena 1811—1815“, ferner Otto Erich Deutsch in „Grazer Tagespost“ 1907, „Beethovens Beziehungen zu Graz“ [auch als Heft erschienen] und Dr. Julius Bunzel, „Der Grazer Kammerprokurator Varena“ in „Wiener Abendpost“ 7. April 1910. Siehe auch Abschnitte: Jenger und: Pachler.)

**Variationen.** Im Variieren war Beethoven ein großer Meister. Von Händels Musik mag die hauptsächlichliche Anregung ausgegangen sein besonders zu den langen Reihen für ein einziges Thema. Sicher waren auch Haydns und Mozarts Variationen vorbildlich für die Variationsreihen, die bei Beethoven in so vielen Kompositionen, in Sonaten, Symphonien und in Kammermusikwerken verschiedener Art vorkommen. — An dieser Stelle werden nur die ausdrücklich so benannten Variationenwerke hervorgehoben und andere nur im Vorbeigehen gestreift. Für Beethovens Schaffen ist die Form der Variationenreihe von Wichtigkeit, und zwar schon seit der Zeit, als der Künstler noch ein halbwüchsiges Bürschchen war, nämlich seit dem ungefähr 12. Lebensjahr. Damals schon schrieb er die neun Variationen über einen Marsch von Dreßler, für die ihm Neefe einen Verleger in Mannheim, den namhaften Herrn Goetz, gewann. Sie erschienen zu Anfang 1783 unter folgendem Titel: „Variations pour le clavecin sur une marche de Mr. Dresler composés et dédiées à son Excellence Madame la Comtesse de Wolfmetternich née Baronne d'Assebourg par un jeune amateur Louis van Beethoven âgé de dix ans à Mannheim chez le Sr. Götz, Marchand et Éditeur de Musique.“ Die Altersangabe ist hier, wie bei den Kurfürstensonaten, irrtümlich und hängt mit dem kurzlebigen, um zwei Jahre jüngeren Bruder Ludwig (I.) zusammen, wenn sie nicht gar vom Vater Johann v. Beethoven mit Absicht veranlaßt wurde, um den richtigen Ludwig als eine Art Wunderkind erscheinen zu lassen. (Diese Variationen sind, wie fast alle nachfolgenden, in die Gesamtausgabe bei Breitkopf & Härtel aufgenommen.)

Auf die Bonner Zeit Beethovens deuten auch die vierhändigen Variationen über ein Thema vom Grafen Waldstein. Man erinnere sich, daß die Beziehungen zu diesem wichtigen Freund und Förderer im Herbst 1792 durch Beethovens Abreise von Bonn jedenfalls stark

unterbrochen wurden, und daß Waldstein dann bald nach England reiste und, wie es scheint, noch zur Zeit der Widmung von Op. 53 nicht in Wien war. Diese frühen Variationen zeigen manches Eigenartige neben dem augenscheinlichen Zusammenhang mit älterer Kunst, angezeigt sind sie als neu erst am 21. Jänner 1795.

Die alte Form der Variationen über eine Ariette von V. Righini, wie sie etwa 1790 entstanden ist und in Aschaffenburg vor Sterkel gespielt wurde (Wegeler, „Notizen“ S. 16, und Handbuch: Aschaffenburg, Sterkel), ist mir nicht bekannt. Doch liegt uns die zweite Form vor, die erst später, vielleicht um 1801 (nach Nottebohm) in Wien bei Träg erschienen ist. (Gesamtausgabe Serie XVII Nr. 17, „24 Variations sur l'Ariette: vieni amore pour le clavecin composées par Louis van Beethoven. Vienne chez Jean Traeg“ [Verlagsnummer 164].)

Der frühen Wiener Zeit gehören auch die 13 Variationen über die Ariette „Es war einmal ein alter Mann“ aus Dittersdorfs Oper „Das rote Käppchen“ an. Diese erschienen spätestens zu Anfang 1794 bei Simrock in Bonn.

Die 9 Variationen über ein Thema „Quant è più bello“ aus Paisiellos Oper „La Molinara“ wurden dem Fürsten Karl Lichnowski gewidmet und erschienen anfangs 1796 bei Träg in Wien.

Am 23. März jenes Jahres wurde als Trägsche Verlagsneuigkeit wieder ein Variationenwerk von Beethoven angezeigt, nämlich die kleine Arbeit von 6 Variationen über ein Thema wieder aus Paisiellos Oper „La molinara“: „Nel cor più non mi sento“. Da um jene Zeit Träg Beethovens Verleger war, der auch die Righini-Variationen veröffentlichte, möchte man wohl annehmen, daß jene oben erwähnten frühen Righini-Variationen nicht lange nach 1796 herausgegeben wurden (siehe auch bei: Träg).

Bei Artaria & Co. erschienen im Februar 1796 (nach Nottebohms Katalog) die 12 Variationen über den „Menuett à la Vigano“ aus dem Ballett „Le nozze disturbate“ von Joh. Jak. Haibel. Nottebohm teilt mit, daß dieses Ballett im Mai 1795 zum erstenmal in Wien aufgeführt wurde.

1796 folgten Variationen für zwei Oboen und ein Englischhorn über Mozarts „La ci darem la mano“, die in einem Wohltätigkeits-Konzert am 23. Dezember jenes Jahres aufgeführt wurden. (Siehe bei: Trios.)

Bald danach, im April 1797, folgten die 12 Variationen über den russischen Tanz aus dem Ballett „Das Waldmädchen“ von Paul Wranitzky. Dieses Ballett fand am 23. September 1796 seine erste Aufführung und scheint durch die Tänzerin Casentini einen guten Erfolg gehabt zu haben. Denn Beethoven erwähnt sie als Tänzerin



in der Widmung dieser Variationen, die allerdings der Gräfin Browne-Vittinghoff gewidmet sind. Der Titel lautet: „XII Variations pour le Clavecin ou Pianoforte Sur la danse Russe, dansée par Mlle. Casentini dans le Ballet: das Waldmädchen composées et dédiées à Madame la Comtesse de Browne née de Vitinghoff . . .“ (siehe auch bei: Browne und: Casentini). —

Vielleicht gleichzeitig sind die 12 Variationen für Klavier und Cello über ein Thema aus Händels „Judas Maccabäus“ (der Fürstin Lichnowski gewidmet) bei Artaria herausgekommen.

6 leichte Variationen über ein Schweizerlied erschienen um jene Zeit, etwa 1798, bei Simrock in Bonn (Nottebohm, „Themat. Katalog“ S. 156f.). Im genannten Jahre 1798 wurde durch Träg in Wien auch Op. 66 angezeigt, nämlich die 12 Variationen für Piano und Cello über „Ein Mädchen oder Weibchen“ aus Mozarts „Zauberflöte“. Im November 1798 erschien wieder bei Träg 8 Variationen über ein Grétrysches Thema: „Une fièvre brulante“. Über die abfällige Beurteilung im ersten Jahrgang der „Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung“ vgl. Th.-R. II, S. 278f. Bald danach, schon im März 1799, kamen die 10 Variationen über das Thema: „La stessa la stessa“ aus der Oper von Salieri „Falstaff“ bei Artaria heraus (siehe bei: Salieri).

Im Dezember 1799, also wieder in rascher Nachfolge, kamen bei Mollo heraus 7 Variationen über ein Thema aus P. Winters Oper „Das unterbrochene Opferfest“.

Ganz nahe dabei liegen zeitlich die 8 Variationen über ein Thema aus Süßmeyers Oper „Soliman II“. Sie sind wieder der Gräfin Browne-Vittinghoff gewidmet. Bei Hoffmeister im Dezember 1799 erschienen.

Ins Jahr 1800 fallen die 6 vierhändigen Variationen, die für die Komtesse Brunsvik geschrieben, über „Ich denke dein“ (Thayer, Verzeichnis S. 38, Nr. 77). Dem Grafen Brown sind wenig später Beethovens 7 Variationen über Mozarts Thema aus der Zauberflöte „Bei Männern, welche Liebe fühlen“ gewidmet. Im Autograph, ehemals bei Amerling, stand eine Widmung an die Gräfin v. Fries, geb. Fürstin Hohenlohe. Die gedruckte Ausgabe, die am 3. April 1802 in der „Wiener Zeitung“ angekündigt wurde, ist bei Mollo & Comp. am 1. Jänner 1802 erschienen und dem Brigadier Brown gewidmet (nach Nottebohm).

Die bisher genannten Variationen haben insofern keine hervorragende Bedeutung, als sie alle nach fremden Themen gearbeitet sind. Doch findet der Kenner manche fesselnde Züge, besonders wenn diese Werke in der zeitlichen Reihenfolge vorgenommen werden.

Nun aber sind wir in die Zeit des Septetts und der Quartette Op. 18

herangekommen, in die Zeit üppiger, blühender Erfindung. Diese wird auch in den Variationenwerken immer mehr fühlbar, vielleicht am meisten in Op. 34, die gegen Ende 1802 druckfertig waren und 1803 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen als „VI Variations pour le Pianoforte composées et dédiées A Madame la Princesse Odescalchi née Comtesse de Keglevics par L. v. Beethoven“ (Verlagsnummer 137). Die Variationen gehören zu den besten, mit Recht meistbewunderten Klavierwerken des Meisters. Beethoven schätzte sie selbst, wie er in einem Brief an Breitkopf & Härtel andeutet. (Vgl. Frimmel, „Beethovenjahrbuch“ I, S. 89ff.)

Derselben Periode gehört auch Op. 35 an, die „Variations pour le Pianoforte composées et dédiées à Mr. le Comte Maurice Lichnowski par...“. Die Handschrift befindet sich im Archiv der Verlagshandlung Breitkopf & Härtel, durch welche dieses Werk 1803 veröffentlicht worden ist. Mit dem fugierten, jubelnden Finale über das Thema aus „Prometheus“ gehört auch dieses Werk zu den beliebtesten Klavierstücken Beethovens. Das Thema, zuerst in den Kontretänzen benutzt, dann im Finale der „Eroica“ und im „Prometheus“, ist in den Abschnitten über die genannten Kompositionen besprochen. Ich will nicht versäumen, darauf hinzuweisen, daß für den schwungvollen Abschluß schon Vater Haydn mächtig vorgearbeitet hat, nämlich im Schlußsatz seiner hochbedeutenden Klaviersonate. (Lebert 10, B-Dur, der ganz in derselben burschikosen Frische gehalten ist und ebenso für Beethovens Op. 35 wie für den Schlußsatz der Beethovenischen Klaviersonate Op. 27, Nr. 1 starke Anregungen geboten hat, Anregungen rhythmischer und melodischer Art. Diese Arbeiten gehören ja alle derselben Schaffenszeit des Meisters an.)

Ganz hervorragend sind dann noch die Variationen aus C-Moll, die wieder durchs Wiener Kunst- und Industriekontor in die Öffentlichkeit gekommen sind. Nottebohm wies ihre Entstehung zwischen der Mitte von 1806 und dem Anfang von 1807 nach. Sicher hat späterhin Robert Schumann diese Variationen geübt und sie unwillkürlich in seinen „Symphonischen Etuden“ anklingen lassen. Er hat wohl auch die „Prometheus“-Variationen geübt. Auch der junge Brahms, wohl unter dem Einfluß Schumanns, hat sich lebhaft mit den letztgenannten Variationen beschäftigt. (Vgl. Max Kalbeck, „Johannes Brahms“ I, 1903, S. 266.)

Weniger bedeuten uns die 6 leichten Variationen über ein Originalthema aus G-Dur, die noch bei Träg in Wien herauskamen.

Werke mittleren Ranges sind die 7 Variationen über das englische Volkslied „God save the King“ mit einer allerdings ganz Beethoven-

schen Entwicklung und glänzendem Schluß. (Wien, Kunst- und Industriekontor. Erschienen 1804.)

Im selben Jahr 1804 wurden im selben Verlag auch die 5 Variationen über „Rule Britannia“ veröffentlicht.

Bei Hoffmeister & Kühnel in Leipzig erschienen 1804 Vierzehn Variationen in Es-dur für Klavier, Violine und Violoncello als Op. 44.

Etwas abseits stehen die Variationen Op. 76 über Beethovens sogenannten türkischen Marsch, die im Dezember 1810 erschienen sind, und deren Thema sich in den „Ruinen von Athen“ wiederholt. (Siehe bei: Oliva und: Ruinen von Athen.)

Ebenso spielen die 6 variierten Themen für Pianoforte allein oder mit Flöte oder Violine, die als Op. 105 für Thomson nach schottischen Melodien 1818 auf 1819 komponiert sind, und Op. 107, zehn variierte Themen für Pianoforte allein oder mit Flöte oder Violine, in Beethovens Schaffen keine wichtige Rolle.

Nach diesen vielen Variationenwerken aus der frühen Wiener Zeit und aus der sogenannten mittleren Periode des Meisters tritt eine ziemlich lange Pause im Schaffen derselben Kunstgattung ein. Erst 1823 ergab sich wieder ein Anlaß zu einer großen Variationenkomposition. Diabelli hatte die Anregung zu einem Sammelbände gegeben, in welchem zu einem Diabellischen Walzer eine ganze Reihe von österreichischen zeitgenössischen Tonkünstlern Variationen schreiben sollten. Selbstverständlich war auch Beethoven gebeten worden, seinen Beitrag zum beabsichtigten „Vaterländischen Künstlerverein“ beizusteuern. Offenbar um seine Oberherrschaft im Fach anzuzeigen, lieferte er 33 Variationen, die dann gesondert herausgegeben wurden, als es mit der angedeuteten Veröffentlichung Ernst wurde. Die Anfänge der Ausführung des Diabellischen Planes reichen noch ins Jahr 1821 zurück. Beethoven schrieb seinen Anteil 1823, und zwar finden sich Ansätze zu diesen Variationen in dem großen Skizzenbuch für die IX. Symphonie, dessen Faksimilenachbildung wir vor kurzem freudig begrüßen konnten. (Siehe bei: Symphonien, bei: Diabelli und in der Abhandlung von Prof. Dr. Heinrich Rietsch, „Fünfundachtzig Variationen über Diabellis Walzer“ in Frimmels „Beethovenjahrbuch“ [I, S. 28—50].) Die 33 Beethovenschen Variationen über den recht unbedeutenden, aber als Thema für Variationen brauchbaren Walzer von Diabelli erschienen als erste Abteilung des Vaterländischen Künstlervereins, selbstverständlich bei Anton Diabelli & Co. (in Wien als Op. 120.) Man bewundert daran die reiche Erfindungsgabe des Meisters, wird sich jedoch vielleicht für Konzertaufführungen des Ganzen nicht erwärmen können. Trotz alles kombinatorischen Reichtums wirken sie

für die meisten Zuhörer ermüdend. — Die 50 anderen Beiträge bildeten die zweite Abteilung. Rietsch gab in der genannten Abhandlung wertvolle Mitteilungen über die fremden Beiträge, unter denen sich auch solche von Franz Schubert, dem alten Förster (es war dessen letzte Arbeit), vom jüngeren Umlauf, vom jungen Liszt, von Mozarts Sohn, von Abbé Stadler, dem Erzherzog Rudolf, Sechter, J. de Szalay, Tomaschek und vielen anderen befanden. Auch die beiden Czerny sind zu nennen, von denen Carl Czerny auch noch eine Coda zur zweiten Abteilung schrieb. (Rietsch a. a. O. S. 36f. Siehe auch desselben Autors Heft: Diabellis „Vaterländischer Künstlerverein“, Sonderabdruck aus dem 57. Bericht der Lese- und Redehalle der deutschen Studenten in Prag über das Jahr 1905.)

Zu erwähnen sind noch die G-dur-Variationen Op. 121a, die erst 1824 erschienen sind und das Lied „Ich bin der Schneider Kakadu“ aus Wenzel Müllers Oper „Die Schwestern von Prag“ betreffen. Sie werden 1823 von Ed. Schulz erwähnt und scheinen 1823 entstanden zu sein.

Ein nachgelassenes Werk Beethovens sind die 8 Variationen (in B-Dur) über das Lied „Ich hab ein kleines Hüttchen nur“. Sie erschienen erst 1831 bei Fr. Ph. Dunst in Frankfurt a. M. Nottebohm teilt in seinem „Themat. Katalog“ S. 160 mit, daß die Textworte in Gleims „Hüttchen“ vorkommen, das 1794 erschienen ist. Es handelt sich wohl um eine Jugendarbeit des Meisters, die ihrer geringen Bedeutung wegen lange liegen geblieben ist und erst nach dem Tode des Meisters wieder zum Vorschein kam.

(Zu Beethovens Variationenveröffentlichungen hat Nottebohm in „Beethoveniana“ und noch mehr im „Themat. Katalog“ die wichtigsten Zeitbestimmungen beigebracht. Vieles auch in A. W. Thayers „Chronolog. Verzeichnis“. Neben der Literatur, die oben genannt ist, siehe auch Prof. Dr. Otto Klauwell, „Ludwig van Beethoven und die Variationenform“ [1901], Ludw. Nohl, „Beethoven, Liszt und Wagner“ S. 97f., Th.-R. II, III und IV, nach Register, L. Schiedermair, „Der junge Beethoven“ passim.)

**Varnhagen von Ense** (geb. zu Düsseldorf 1784, gest. Berlin 1858), der berühmte Schriftsteller, der seine Studien zunächst auf medizinischem Gebiet begann, dann mit dem „Musenalmanach“ 1804, 1805 und 1806 im Verein mit Chamisso in die poetische Literatur kam. Nach weiteren Studien in Hamburg, Halle, Tübingen drängten ihn die Zeiten, es war 1809, zum Militärdienst, den er zunächst in Österreich suchte. Er kämpfte tapfer bei Aspern und wurde danach Offizier im Infanterie-Regiment Vogelsang. In der Schlacht bei Wagram wurde

er schwer verwundet. Nach der Heilung in Wien kehrte er in sein Regiment zurück, das damals in Ungarn lag. Dort wurde er mit dem Regimentsobristen Bentheim bekannt, der ihn nach Abschluß des Friedens zu seinem Adjutanten und auch Reisebegleiter erwählte. Mit Bentheim kam er auch nach Prag und Teplitz und dort (in Teplitz) mit Beethoven in Verbindung. Varnhagen selbst erzählt dies in seinen mit Recht viel gelesenen „Denkwürdigkeiten“ im zweiten Bande. Zunächst sagt er, daß er in Teplitz den Kapellmeister Himmel kennen gelernt und in Gesellschaften Klavier spielen gehört hat im Golzischen Haus und bei Clarys . . . „Doch in derselben Zeit war ich mit Beethoven bekannt geworden, dessen Anwesenheit wir schon lange wußten, aber niemand hatte ihn noch gesehen. Seine Harthörigkeit machte ihn menschen-scheu. Er hatte aber im Schloßgarten auf seinen einsamen Streifereien einige Male Rahel gesehen, und ihr Gesichtsausdruck, der ihn an ähnliche, ihm werthe Züge erinnerte, war ihm aufgefallen. Ein junger Mann, Oliva, vermittelte leicht die Bekanntschaft. Was Beethoven den dringendsten Bitten hartnäckig versagte, das gewährte er jetzt gern und reichlich, er setzte sich zum Fortepiano und spielte seine noch unbekannten neuesten Sachen und erging sich in freies Fantasieren. Mich sprach der Mensch in ihm noch mehr an als der Künstler, und da zwischen mir und Oliva bald enge Freundschaft entstand, so war ich mit Beethoven täglich zusammen und gewann zu ihm noch nähere Beziehungen durch die von ihm begierig aufgefaßte Aussicht, daß ich ihm Texte zur dramatischen Komposition liefern oder verbessern könne. Daß Beethoven ein heftiger Franzosenhasser und Deutschgesinnter war, ist bekannt, und auch in dieser Richtung standen wir uns gut zusammen.“

An den schon erwähnten Grafen Bentheim schrieb Varnhagen am 4. September 1811 von Teplitz aus folgendes: . . . Beethovens Bekanntschaft habe ich gemacht, der wilde Mann war gegen mich sehr freundlich und mild, sprach mancherlei sehr Treffendes und will gern für die Robert [das ist die Rahel Levin] einen Nachmittag spielen, nur soll es geheim bleiben. Der sonderbare Mann lebt ganz in seiner Kunst, ist sehr fleißig und um anderes unbekümmert. Sie können es sich daher desto höher anrechnen, daß er mit wahrer Freundlichkeit Sie grüßen und sich dringend wegen seines damaligen Vergessens entschuldigen läßt, aber solcherlei kann ihm wohl öfter begegnen. Er komponiert eine Oper für das Ofener Theater, wozu Kotzebue den Text geschrieben.“

In Uhlands Briefwechsel (I, S. 279) und im „Echo“ von 1886 Nr. 4 ist dann ein Brief zu finden, dessen Inhalt die gegebenen Mitteilungen

voll bestätigt. (Auch Leitzmann hat in der „Deutschen Literaturzeitung“ [Bd. XXXV Nr. 3 vom 17. Januar 1914] auf diese Quelle hingewiesen. Siehe auch Kerst, „Erinnerungen“ I, S. 168, Th.-R. III, S. 273ff., und Kalischer, „Beethoven und Berlin“ S. 117. Von Wichtigkeit E. Jacobs „Beethoven, Goethe und Varnhagen v. Ense“ in „Die Musik“, Jahr IV, S. 387ff.)

Aus den Denkwürdigkeiten Varnhagens erfahren wir, daß die Rahel „gegen die Mitte des Septembers“ nach Dresden reiste und bald danach wieder nach Berlin ging. Varnhagen war trostlos: „Die Teilnahme des guten Oliva, des braven Beethoven half mir über die nächsten Tage hinweg.“ Bald verließ auch Varnhagen den Badeort, um nach Prag zurückzufahren. Auch heißt es: „Beethoven, der von Teplitz in Begleitung seines und meines Freundes Oliva nach Wien zurückreiste, hielt sich in Prag nicht lange auf.“ Dies wird berichtet durch Varnhagens Briefwechsel mit Rahel (II, S. 154), der mitteilt, daß Oliva schon am 23. September nach Wien weitergereist war. Beethoven reiste allein von Teplitz ab, und zwar zum Fürsten Lichnowski nach Grätz und Troppau, wo man Beethovens C-Dur-Messe aufführte (siehe bei: Fuchs, Aloys, bei: Oliva, Lichnowski und besonders Th.-R. III, S. 283). Ein Zerwürfnis zwischen Beethoven und Oliva, wohl durch Stoll veranlaßt, trug die Schuld an der Trennung, die jahrelang andauerte. (Th.-R. III, S. 312f., wie in einem späteren Brief Olivas an Varnhagen v. Ense vom 3. Juni 1812 mitgeteilt ist.) 1812 waren Beethoven und Varnhagen zwar beide wieder in Teplitz, doch dürften sie sich kaum anders als flüchtig wiedergesehen haben. Beethoven war zu Anfang des Juli eingetroffen, ging aber später nach Karlsbad und Franzensbrunn. Varnhagen wird erst am 19. August als angekommen gemeldet. (Siehe die Arbeit von E. Jacobs in „Die Musik“, Dezember 1904, und M. Unger, „Beethovens Badereisen“.) Übrigens hatte er in Prag für Beethoven gewirkt, und schon im Sommer 1812 konnte er dem Meister berichten, daß er beim Fürsten Kinsky in der Angelegenheit des Jahresgehalts eine sehr günstige Auskunft erhalten hat. Vorübergehend muß der Meister vor seiner Teplitzer Kur noch in Prag gewesen sein und mit Varnhagen verkehrt haben. (Ein Brief ist bei Jacobs mitgeteilt, der das zweifellos macht.) Schon 1811 hatten Beethoven und Varnhagen über neue Operntexte gesprochen. Nachdem aber die Teplitzer Gesellschaft im Herbst nach allen Richtungen der Windrose davongefahren war, muß diese Angelegenheit eingeschlafen sein, da sich doch keine Beethovenarbeit an einen Text von Varnhagen knüpft. Varnhagen trat ja auch bald in ein sehr bewegtes Leben ein, indem er russischer Offizier wurde. Als politisches Chamäleon kehrte

er nach Berlin zurück, um diplomatisch tätig zu sein. 1814 kam er mit Hardenberg zum Wiener Kongreß. In jenem Jahre hatte er sich mit der angebeteten Rahel Levin vermählt, die ihn nach Wien begleitete. Dort suchte er zwar damals den Komponisten auf, doch nicht etwa sogleich aus eigenem Antrieb, sondern erst auf Veranlassung des Fürsten Radziwill. In Varnhagens „Denkwürdigkeiten“ (Bd. III) liest man, was er über seinen „wackeren Beethoven“ so im Vorübergehen zu sagen weiß, über Beethoven, „der aber, seit ich ihn nicht gesehen, an Taubheit und mürrischer Menschenscheu nur zugenommen hatte und nicht zu bewegen war, unsern Wünschen gefällig zu sein. Besonders wollte er mit den Vornehmen nichts mehr zu schaffen haben und drückte seinen Widerwillen mit zürnender Heftigkeit aus. Auf die Erinnerung, der Prinz [Radziwill] sei der Schwager des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen, dessen frühen Tod er so sehr betrauert hatte, und dessen Komposition er höchlich schätzte, gab er etwas nach und wollte sich den Besuch gefallen lassen. Doch hat sich schwerlich ein näheres Verhältnis angeknüpft. Auch verzichtete ich darauf, den verwilderten Künstler wiederum zu Rahel zu führen, denn Gesellschaft machte ihn unwillig, und mit ihm allein, wenn er nicht spielen mochte, war gar nichts anzufangen. Übrigens war sein Name, wenn auch berühmt und verehrt, noch keineswegs auf der Höhe der Anerkennung, die er seitdem erstiegen. Ja, der hier zusammengefloßenen gemischten Menge erhielt sich italienische Leichtigkeit und Anmut vor deutschem Ernste unverkennbar vorherrschend.“ Man sieht, daß Varnhagen nicht nur in beethovenfreundlichen Kreisen verkehrt hat, und daß er vom rauhen Wesen des Meisters unangenehm berührt war. Eine weitere Verbindung war also ausgeschlossen. Auch wurde Varnhagen in der Zeit nach dem Kongreß viel mehr durch diplomatische Fragen als durch musikalische Dinge in Anspruch genommen.

**Vergeßlichkeit** und Zerstreutheit. Man braucht nicht lange zu blättern, um in Beethovens Leben auf Züge zu stoßen, die mit Zerstreutheit, also mangelhafter Aufmerksamkeit auf das Augenblickliche zu bezeichnen sind. Schon in der Kindheit wird eine Versunkenheit in Gedanken und eine Abkehr vom Vorkommen des Augenblicks durch Cäcilia Fischer berichtet: „Ludwig van Beethoven war am Morgen in seinem Schlafzimmer nach dem Hof zu und lag im Fenster, hatte den Kopf in beide Hände gelegt und sah ganz starr auf einen Fleck hin. Cäcilie Fischer kam über den Hof und sagte ihm: ‚Wie sieht’s aus, Ludwig?‘ erhielt keine Antwort. Nachher fragte sie ihn mal, was das bedeute? ‚Keine Antwort ist auch Antwort.‘ Er sagte: ‚O nein, das nicht, entschuldige mich, ich war da in einem so schönen

tieften Gedanken beschäftigt, da konnte ich mich gar nicht stören lassen.' — —"

So ähnlich war es auch später. Der Vorgang des musikalischen Schaffens fesselte ihn so, daß alles andere für ihn verschwand. Die Versunkenheit in die Arbeit ist vielfach beglaubigt, z. B. durch Ries und später durch Schindler. Mehrfach ist es beglaubigt, daß der Meister dann, wenn er in Kaffeehäusern oder Gasthäusern zu schreiben anfang, die Umwelt gänzlich vergaß. Obwohl er dabei gelegentlich noch gar nichts genossen hatte, rief er doch dem Kellner: Zahlen. Übereinstimmend damit die Mitteilung des Fagottisten Mittag, der die Zerstreuung mit dem „Zahlen“ selbst im Gasthaus zum „Dachs“ beobachtet hat. (Siehe Frimmel, „Beethoven als Gasthausbesucher in Wien“ in Ad. Sandbergers „Beethovenjahrbuch“ Bd. I, und das vorliegende Handbuch bei: Szalay.) Ohne Unachtsamkeit und Zerstreuung ist ja auch der Marsch nach Wiener Neustadt nicht zu denken (siehe bei: Höfel und: Wiener Neustadt). Daß der Meister vergessen hatte, es sei der Möbelwagen schon nach Mödling geschickt worden, ohne die genaue Wohnungsangabe, ist durch Seyfried humorvoll erzählt worden. Das Stelldichein mit Zelter wurde gänzlich vergessen, übrigens auch von Zelter. Der taube Meister verlor oft aus Unachtsamkeit Notenblätter. Der kleine Cramolini in Mödling brachte das Verlorene dem Künstler, und ähnlich so ging es in Gneixendorf, wo der Diener Kren die Noten auf dem Feld suchen mußte (siehe bei: Gneixendorf, Cramolini und Zelter). Beethoven war eben gänzlich von musikalischen Gedanken erfüllt. In seinen Kompositionen sind Zerstreuungen zwar nicht unerhört, aber doch selten genug, und zumeist steckt in einer angeblichen Zerstreuung doch ein höherer Sinn, so daß man die Unaufmerksamkeiten gewöhnlich ins prosaische Leben zu schieben hat.

**Vering**, Gerhard von (geb. zu Ösede im Osnabrückischen 1755, gest. in Wien 8. November 1823), berühmter Arzt, der von Beethoven zu Rate gezogen wurde, als sich die Gehörsstörungen merklich einstellten. Damals war Vering ein vielbeschäftigter Mediziner, welcher die Oberleitung der Wiener Sanitätsanstalten und Spitäler zu führen hatte. Sowohl seine Gewissenhaftigkeit, als auch sein „humaner Geist“ wurden hervorgehoben, nicht zuletzt seine Tatkraft, die erst 1821 merklich nachließ und durch eine düstere Stimmung so sehr gestört wurde, daß er 1822 um Pensionierung ansuchte, deren heilende Wirkung er nicht mehr erlebte. Beethoven schrieb 1801 am 29. Juni an den Freund Wegeler: „Diesen Winter ging's mir wirklich elend; da hatte ich wirklich schreckliche Koliken und ich sank wieder ganz in meinen vorigen



Zustand zurück, und so blieb's bis ungefähr 4 Wochen, wo ich zu Vering ging [Wegeler hängt eine Note an über den „dirigierenden Feldstabsarzt“, Kaiserlichen Rat, „Vater des in Deutschland und Frankreich rühmlichst bekannten practischen Arztes Jos. v. Vering in Wien“]. Indem ich dachte, daß dieser Zustand zugleich auch einen Wundarzt erfordere, und ohnedem hatte ich immer Vertrauen zu ihm. Ihm gelang es nun fast gänzlich, diesen heftigen Durchfall zu hemmen; er verordnete mir das laue Donaubad, wo ich jedesmahl noch ein Fläschchen stärkender Sachen hineingießen mußte, gab mir gar keine Medizin bis vor ungefähr vier Tagen Pillen für den Magen und einen Thee fürs Ohr, und darauf kann ich sagen, befinde ich mich stärker und besser; nur meine Ohren, die sausen und brausen Tag und Nacht fort. Ich kann sagen, ich bringe mein Leben elend zu . . .“ („Notizen“ S. 25 und „Nachtrag“ S. 10.) Nach Schindlers Vermutung (II, S. 13) hat der Kranke sich nicht sehr gehorsam erwiesen, Vering war vermutlich nicht allzulange Beethovenscher Leibarzt, und bald wurde Dr. J. A. Schmidt an dessen Stelle berufen.

Beethoven wurde durch Steffen v. Breuning und wohl auch schon durch Lenz v. Breuning in den medizinischen Kreis der Doktoren Hunczowsky und Vering gezogen, der zugleich ein musikalischer Zirkel war. Gerh. v. Verings Tochter Julie war eine Schülerin Schenks, und Schenk wieder war der Lehrer des jungen Beethoven gewesen. Julie v. Vering wurde bald, im April 1808, die Gattin Steffens v. Breuning, wonach denn allerlei persönliche Beziehungen untereinander nicht überraschen können. Ein besonders häufiger Umgang mit dem alten Doktor G. Vering ist nicht überliefert. Der Brief an Wegeler deutet übrigens auf Bekanntschaft schon vor 1801.

Der Sohn des berühmten Gerhard v. Vering hieß Joseph, dürfte erst um 1800 geboren sein, wurde gleich dem Vater Arzt, hauptsächlich Otolog, Psychiater, und starb am 24. März 1862. Auch dieser Vering dürfte noch mit Beethoven bekannt gewesen sein. Indes habe ich in seinen Schriften, die ich übrigens nicht alle kenne, keine Erwähnung Beethovens gefunden. Er hat schon 1821 ein Buch über „Heilung der Lustseuche durch Quecksilbereinreibungen“ und 1826 eine ähnliche Arbeit veröffentlicht. 1834 erschienen „Aphorismen über Ohrenkrankheiten“. Beethovens Taubheit ist darin nicht besprochen.

(Verings Leben ist ziemlich ausführlich beschrieben in C. v. Wurzbachs „Biographischem Lexikon“.)

**Versunkenheit** in die Arbeit (siehe bei: Arbeitsweise, Vergeßlichkeit.)

**Verleger.** Den Verlegern Beethovens, insofern sie Erstausgaben vermittelt haben, widmet das vorliegende Handbuch jedesmal eigene Abschnitte. Die alte Übersicht bei Schindler (II, S. 277f.) ist unkritisch und zieht auch Verleger heran, die erst für die Zeit nach Beethovens Ableben in Betracht kommen. Träg ist vollkommen übersehen, desgleichen das Kunst- und Industriekontor, und es wurden nur die Klavierwerke berücksichtigt. (Siehe bei: Artaria, Boldrini, Cappi, Diabelli, Eder, Haslinger, Hoffmeister, Leidesdorf, Maisch, Mechetti, Mollo, Nägeli, Schlesinger, Schott, Simrock, Steiner, Thomson, Träg.)

**Vermögensverhältnisse.** Jedermann meint die Beziehungen von Geld und Vermögen zum musikalischen Schaffen zu verstehen, und doch ist nichts unsicherer, unklarer, als diese Beziehungen. Eigentlich weiß es niemand, wie das Hungerleiden oder Wohlleben die künstlerische Tätigkeit überhaupt beeinflusst. Einige wenige ziemlich allgemeine Erkenntnisse, von denen einige sprichwörtlich geworden sind, helfen nicht aus der Not des Unverständnisses, bei dem aber die wenigsten den Mut finden, es einzugestehen. So auch in bezug auf Beethoven. Da gibt es kaum einen Rechnungskundigen, der nicht meinte, wie begreiflich es sei, daß auffallender Mangel, Armut und vorübergehende Wohlhabenheit sich im Tempo und dem Wert des Schaffens spiegeln müßten. Wir sind aber einesteils noch gar nicht so weit, trotz Thayer und anderer, wirklich ziffernmäßig genau zu überblicken, was Beethoven zu verschiedenen Zeiten besessen hat. Einige große Züge der Angelegenheit sind bekannt. Doch stelle ich gänzlich in Abrede, daß wir mit dem wenigen, ja sogar mit vielen einzelnen Ziffern, die sich nach einigem Bemühen zusammenfinden lassen, dem Verständnis der Beethovenschen Musik auch nur um Haaresbreite näher gekommen sind. Obwohl es sich bei einigen Prämissen um Zahlen handelt, sind doch wieder andere so unsicher, daß vorläufig alle Schlüsse höchst unzureichend bleiben müssen. Das sogenannte biographische Interesse bleibt aber dabei aufrecht. Nur kann das Handbuch nicht mitgehen, wenn an einige Dutzende von Ziffern sogleich Schlüsse weitgehender Art geknüpft werden, die meistens in Vorwürfen gipfeln und in weisen Ratschlägen, wie es Beethoven hätte machen sollen, wenn — usw. — Ich habe vor Jahren eine Art Abhandlung über Beethovens Geldgebarung, geschrieben von einem Zeitgenossen des Meisters, durch die Hände bekommen, der auch alles besser verstehen wollte, als es der Meister verstanden hat. Jedesmal beim Durchlesen dieser Schrift wurde ich von Ärger überfallen, und schließlich ist die erwähnte Abhandlung — gottlob — verlegt worden oder in Verlust geraten. Die ziffernmäßigen Prämissen sind denn erst auch höchst unzureichend

bis heute zusammengestellt worden. Manches aus der Jugendzeit über die allmählich verarmende Familie Beethoven findet sich in Thayers „Beethoven“ und im neuen Buch von Schiedermaier. Was dort fehlt und vermutlich noch lange fehlen wird, sind die Einkünfte von den Lektionen, die Beethoven in mehreren Bonner Familien erteilt hat. Dieselben Posten fehlen auch für die Wiener Zeit. Aus dieser Periode fehlen vorläufig auch zusammenhängende Angaben über die Steuern, die Beethoven zu zahlen hatte. Th.-R. teilen (V, S. 156) nach einem Dokument in Schindlers Nachlaß mit, daß Beethoven am 31. März 1825 die amtliche Verständigung erhielt, er habe seine Klassensteuer im Betrag von 21 fl. Wiener Währung für das Jahr 1824 nicht entrichtet. Von ähnlichen Abgaben geschah auch Erwähnung 1814 aus Anlaß des „Wischers“, den Palfy wegen zu großer Abgaben von seinem Amte bekommen hat. (Frimmel, „Beethovenstudien“ II, und oben Abschnitt: Palfy.) — Im übrigen ist dieses Gebiet noch unbebauter Boden für den Forscher. Nach der Übersiedlung in die österreichische Hauptstadt ging es zunächst knapp zusammen, wie das erste der erhaltenen Notizbücher ausweist. Ein kleines Jahr fünf später war Beethoven schon mit seiner Lage zufrieden. 1796 (es kann doch nur 1796 gewesen sein) schreibt er an den Bruder Johann: „Fürs erste geht mir's gut, recht gut. Meine Kunst erwirbt mir Freunde und Achtung, was will ich mehr. Auch Geld werde ich diesmal ziemlich bekommen.“ Freilich haben wir wieder einmal keine Ziffern vor uns. Beethoven verstand sich schlecht aufs Rechnen. Damals, seit sie in Wien waren, mußten die Brüder das Geschäftliche besorgen, in erster Linie Bruder Kaspar Karl, der Rechnungsbeamter war. Bei Wegeler („Notizen“ S. 34f.) liest man: „Hinsichtlich des Geldes [oder wie Beethoven sich selbst verbessernd in einem Briefe an Ferdinand Ries sagt: *Honorars, avec ou sans honneur*] für seine Werke ging die Übereinkunft weit mehr von seinem Bruder Kaspar, denn von ihm selbst aus.“ Seyfried, dessen Angaben noch bis gegen den Anfang des 19. Jahrhunderts zurückreichen und sich bis zum Tode erstrecken, sagt im Anhang zu den „Studien“ (S. 27): „Er [Beethoven] kannte weder Geiz, noch Verschwendung, aber ebensowenig den eigentlichen Wert des Geldes, welches er nur als Mittel betrachtete, zur Anschaffung der unumgänglich notwendigen Bedürfnisse, und erst in den letzten Jahren zeigten sich Spuren einer ängstlichen Sparsamkeit, ohne jedoch den angeborenen Hang zum Wohltun zu beeinträchtigen.“ Wegeler anerkennt gern die Richtigkeit dieser Mitteilung und weiß noch weiteres über die Angelegenheit mitzuteilen, nämlich folgendes: „Daß Beethoven selbst 1821 noch wenig Kenntnis im Geldangelegenheiten hatte, geht aus

einem seiner Briefe hervor, dessen Mitteilung in der Urschrift ich der Güte des Herrn Polizeirates Guisez in Aachen verdanke, bei dem er aufbewahrt wird.“ Der erwähnte Brief ist der an einen Unbekannten (vielleicht an Salzmann) aus Baden vom 27. September 1821, der aus Wegelers „Notizen“ in die Briefsammlungen übergegangen ist und also beginnt: „Euer Wohlgeboren verzeihen meine Freiheit, Ihnen beschwerlich zu fallen. Dem Überbringer dieses, H. v. — habe ich aufgetragen, eine Banknote [bei Wegeler steht sicher Banknote und nicht Bankaktie, wie es sonst gedruckt wurde] umzusetzen oder zu verkaufen. Unbekannt mit Allem, was hiezu gehört, bitte ich Sie, doch selbem gütigst ihre Rathschläge und Einsichten mitzuteilen; ein Paar Krankheiten vom vergangenen Winter und Sommer haben mich etwas in meiner Oekonomie zurückgesetzt. Seit dem 7. September bin ich hier, wo ich bis Ende Oktober bleiben muß. Das Alles kostet viel Geld und verhindert mich, es so wie sonst zu verdienen. Zwar erwarte ich von draußen Geld, allein da die Noten jetzt so hoch stehen, habe ich dies für das leichteste Mittel gehalten, mir für diesen Augenblick zu helfen, indem ich später wieder neue Banknote dafür kaufen werde. — — — — Ihr Freund Beethoven.“ Wegeler fährt fort: „Dieser nicht versiegelte Brief lag in einem Umschlag, worin folgendes von Beethoven gleichsam als ein P[ost] S[kriptum] stand:

„Was ich für ein kaufmännisches Genie bin, werden Sie leicht einsehen; als dieser beifolgende Brief geschrieben war, besprach ich mich erst mit einem Freunde über die Note. Es zeigte sich alsdann sogleich, daß man nur einen Coupon abzuschneiden habe und damit ist die ganze Sache geendigt, ich bin also froh, daß ich Ihnen gar nicht damit beschwerlich fallen darf — — — Der Ihrige

Beethoven.“

Es handelt sich, wie man annehmen muß, um eine Bankaktie und nicht um eine Geldnote. Wir werden sehen, daß Beethoven von diesen kupontragenden Papieren mehrere erworben hatte, wollen aber zunächst einige Hauptquellen der Einnahmen für Beethoven andeuten. Da waren 600 fl., die der Meister seit 1800 jährlich vom Fürsten Lichnowski erhielt, bis er eine einträgliche Stellung erreicht hätte. Durch den Stiftungsbrief von 1809 wurden dem Meister jährlich 4000 fl. gesichert, wenn er im Lande bleiben, also den Ruf, als Hofkapellmeister nach Kassel zu gehen, ablehnen wollte. Der Erzherzog Rudolf und die Fürsten Lobkowitz und Kinsky waren unterschrieben, doch galt es einen langen Kampf, das Versprochene auch nach dem Finanz-

patent von 1811 auch nur teilweise wirklich zu erhalten. Nur der Erzherzog zahlte auch nach 1811 in geordneter Weise. (In den Abschnitten: Kinsky, Löbkowitz, Rudolf das Nähere.)

Gelegentlich gab es Geldverlegenheiten, und Beethoven mußte pumpen, bei Brentanos, bei Artaria, bei Steiner, wie das aus Briefen und Tagebuchblättern hervorgeht. Diese Anleihen, die ja einen Rechner gewiß sehr zu genauester Behandlung mit Berechnung aller Zinsen, Verzugszinsen, Umrechnung in Kronen, Schillinge, Groschen verlocken können, aber von mir nicht besonders erörtert werden, erhalten eine gewisse Begründung nicht nur durch die allgemeine Verarmung Österreichs nach den Franzosenkriegen, sondern noch mehr durch die besonderen Ausgaben, die dem Meister nach dem Ableben des Bruders Karl (er war am 15. November 1815 hingegangen) durch die Erziehung des Neffen erwachsen. Immerhin hatte Beethoven 1819 eine hübsche Summe von 4000 Silbergulden zur Verfügung. Er legte sie an, und zwar in der Form von acht Bankaktien, die er aber als unantastbares Vermögen des Neffen Karl betrachtete. (Hiezu Dr. Max Reinitz, „Beethoven als Bankaktionär“ in „Neue freie Presse“ vom 28. Mai 1916. Dort wird mitgeteilt, daß Beethoven laut Aufzeichnung in der Nationalbank am 13. Juli 1819 jene acht Bankaktien erworben hat.) Der oben mitgeteilte Brief vom 27. Dezember 1821 bezieht sich auf diese Aktienangelegenheit und scheint zu beweisen, daß der Meister mit der Art der Verzinsung zur Zeit, als er schrieb, noch nicht vertraut war, oder daß er längst wieder vergessen hatte, was man ihm doch 1819 beim Ankauf der Aktien gesagt haben mußte. Beethoven erfuhr nun, daß er durch die Kupons zu seiner „allerliebsten Dividende“ gelangen konnte. In dem Brief an Salzmann, welches Schreiben gewöhnlich bei 1817 eingereiht wird, das aber mit weiten Grenzen in die Zeit um 1820 gehört (vielleicht fällt es in den Sommer 1819, als Beethoven die acht Aktien ankaufte), gesteht der Meister ein, daß er „in allen Geschäftssachen ein schwerer Kopf“ sei.

Da Beethoven die Aktien für das unantastbare Eigentum des Neffen Karl hielt, wachte er über die Verwahrung sehr besorgt. Nur eine Aktie mußte dennoch verkauft werden, und danach muß auch die Notlage Beethovens in seinen letzten Tagen und sein Verhältnis zur „Philharmonischen Gesellschaft“ in London betrachtet werden. Die „Galitzin-Quartette“ waren zwar geliefert worden, aber die Bezahlung kam erst Beethovens Erben zugute. (Siehe bei: Galitzin.) Die übrigen Einkünfte waren nicht beträchtlich. Im Nachlaß fanden sich sieben Bankaktien (Nr. 28 624 fortlaufend bis 28 630) mit den letzten Kupons. Außerdem war in Banknoten der Betrag von 1215 fl. Konventions-

münze und von 600 fl. Wiener Währung vorgefunden worden. (Siehe Frimmel, „Beethovenstudien“ II, S. 176.)

Wie immer nun der rechnungsmäßige Abschluß ausfallen mag, so bleibt es klar, daß die Summe, die bestenfalls herauskommen kann, eine lächerliche Kleinigkeit ist gegenüber den unschätzbaren Kunstwerten, die Beethoven uns in Massen geschenkt hat.

**Verwandtschaft** (siehe bei: Stammbaum, Brüder, Neffe Karl, Schwägerinnen).

**Versöhnlichkeit.** Sehr bezeichnend für Beethovens Gemütsart ist seine Versöhnlichkeit, wenn er einmal im Jähzorn jemanden beleidigt hatte oder auch nur beleidigt zu haben meinte. Daß er oft mehr abbat, als er gefehlt hatte, ist mehrfach beglaubigt. Im Heiligenstädter Testament kommen mehrere Ansätze versöhnlicher Stimmung zum Ausdruck. Später, nachdem der Neffe den Onkel unmäßig geärgert hatte, ist Beethoven noch immer nachsichtig und versöhnlich. So auch der Schwägerin Johanna gegenüber, die fortwährend sucht, den Neffen hinter Beethovens Rücken ungünstig zu beeinflussen. „Mutter — Mutter selbst eine schlechte bleibt doch immer Mutter.“ So schreibt er über Johanna an Frau Nanette Streicher am 18. Juni 1818. Auch die Verräterei der Dienstboten wird verziehen. Als 1816 eine Unzufriedenheit mit Karl Czerny einer eingeschobenen Kadenz wegen eingetreten war, machte Beethoven im nächsten Konzert Czernys seine Äußerungen des Mißfallens durch lautes Lob wieder gut. Im Abschnitt: Herzensgüte und bei: Mitleid ist das Wesentliche zur Sache mitgeteilt, wozu auch noch das Kapitel: Jähzorn ergänzend eintritt.

**Verzierungen** bei Beethoven. Die musikalische Erziehung Beethovens ging von der Musik der Bachs aus, vom alten J. Seb. Bach und dessen Söhnen, unter denen Karl Phil. Emanuel für den jungen Beethoven am wichtigsten ist. Die Anleitungen zur Ausführung der vielen Agreements, die in der Musik der genannten Meister und ihrer Zeitgenossen in allen musiktreibenden Ländern so vielfach vorkommen, sind dem angehenden Musiker sicher zunächst überlieferungsweise bekannt gemacht worden. Dann lernte er durch Neeffe das verhältnismäßig neuere System des Hamburger Bach kennen, das im „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“, gewissermaßen kodifiziert wurde. Man darf annehmen, daß die Spielweise der kurzen und langen Vorschläge, aller Verzierungen ferner, die ihre Zeitdauer von der nachfolgenden Note entlehnen, ferner der Doppelschlag, Pralltriller, der Triller, der mit der oberen Hilfsnote zu beginnen hat, und anderes noch lange

in der Weise ausgeführt wurden, wie sie vom Hamburger Bach vorgeschrieben worden sind. In manchen Fällen bei Skizzen Beethovens wird man durch solche Anlehnung an die vorbeethovenschen Regeln das Richtige bald finden. Nottebohm macht darauf aufmerksam, daß es gewissermaßen eine Ausnahme ist, wenn man z. B. den Doppelschlag an der richtigen Stelle notiert findet. In einer Skizze zum Quintett Op. 16 z. B.



steht das Doppelschlagzeichen vor der Note, von der die Verzierung abziehen ist, wogegen es bei Beethoven zumeist auf jener Note steht. (Nottebohm, „Beethoven“ II, S. 513f., ohne Quellenangabe.) Ob in diesem Fall ein Doppelschlag von unten gemeint war, ist fraglich. Wie Nottebohm das Zeichen wiedergibt, würde es mit einer aufsteigenden Krümmung beginnen, statt mit einer absteigenden.

Bei einer Durchsicht der Trillerstellen in Beethovens Klavierwerken kommt man mit Kullak zu dem Ergebnis, daß Beethovens Triller gewöhnlich mit der Obernote zu beginnen hat. So hatte es der junge Beethoven auch beim Hamburger Bach vorgeschrieben gefunden. Er hielt große Stücke auf das Bachsche Lehrbuch und hieß den Knaben Czerny sogleich Bachs „Versuch“ zur Klavierlektion mitbringen, als er den Jungen zum Unterricht zuließ. (Fr. Kullaks Abhandlung über den Triller bei Beethoven findet sich in der Einleitung zu Kullaks Ausgabe der Klavierkonzerte, 2. Aufl. 1881). Zu den damaligen „Manieren“ bzw. Verzierungen vgl. auch Starkes „kleine Pianoforteschool“ S. 21 ff. — Siehe auch Heinrich Germer, „Die Technik des Klavierspiels“ Op. 28 (C. F. Leede in Leipzig), Ludwig Klee, „Die Ornamentik der klassischen Klaviermusik“ mit vielen Beispielen aus Beethovens Werken (Breitkopf & Härtel in Leipzig) und E. F. Baumgart, „Carl Phil. Em. Bachs Klaviersonaten und freie Fantasien“ (F. E. C. Leuckart, Breslau), Breslau 1863, Vorwort bis S. 16. Weniger zu empfehlen H. v. Bülow's Ausgabe einer Auswahl von Bachschen Sonaten. Mit Vorsicht auch zu benutzen A. Rabe, „Die Verzierungsmannieren in Beethovens Klaviersonaten“ (E. Berger in Schönebeck a. d. Elbe). Einige zutreffende Bemerkungen in dem Heft von Heinr. Schenker, „Ein Beitrag zur Ornamentik“ (Universal-Edition Nr. 812). Zur vorbeethovenschen Verzierungsart auch die Bände VII und VIII der „Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft“, 1906, 1907 und 1909, zum Streit zwischen Ad. Beyschlag und Carl Ettler, auch zu den Gesangsverzierungen bei Händel.

**Violinkonzert, Op. 61.** Das Autograph in der Nationalbibliothek zu Wien hat die Aufschrift: „Concerto par Clemenza pour Clement, primo Violino e direttore al Teatro a Vienne, del L. v. Bthvn. 1806.“, In der Konzertankündigung für den 23. Dezember desselben Jahres blieb das Wortspiel aus. Im angedeuteten Konzert wurde das neue Werk von dem hervorragenden Geiger Franz Clement zum erstenmal öffentlich gespielt. Es blieb das einzige Violinkonzert, das Beethoven fertig geschrieben hat. Ein unvollendetes in C-Dur wird erwähnt in der zweiten Auflage von Thayer (Deiters) I, S. 294. Das Violinkonzert, das jedenfalls einen der Hauptgipfel in den Höhen Beethovenschen Schaffens bildet, hat drei Sätze (ein mäßig rasches Allegro in D-Dur, ein Larghetto in G-Dur und ein lustiges Rondo in D-Dur), die alle bis heute ein höchst beliebtes Ziel vornehmen Geigenspiels bilden. Joachim hat es vielleicht am feinsten aufgefaßt. Kein Hinaufschrauben zu einem Virtuosenstück, aber ein Sich-Versenken in die echt Beethoven-sche Art, die Joachim ja von seinem Lehrer Böhm überkommen hatte. Schon Beethoven selbst hatte die Violine in diesem Konzert nicht in auffallender Weise vom Orchester losgerissen. So finde ich denn auch Waselewskis Äußerung mit der Zurücksetzung des Op. 61 hinter die zwei letzten Klavierkonzerte nicht zutreffend (Waselewski, „Beethoven“ II, S. 40ff.), und ich stelle mich mehr auf den Standpunkt Riemanns, der es betont, daß sich die Geige vom Orchester überhaupt nicht so lösen läßt, wie das Klavier (Th.-R. II, S. 338ff.).

Nottebohm im „Thematischen Katalog“ und in „Beethoveniana“ II, S. 352, setzt die Entstehung des Violinkonzertes mit einleuchtenden Gründen ins Jahr 1806.

Das einzig klassische Werk wurde dem Freund Steffen v. Breuning gewidmet und erschien im Kunst- und Industriekontor. Die Einrichtung für Klavier trägt die Dedikation an „Madame de Breuning“. (Ein Faksimile aus dem Violinkonzert findet sich im Beethovenheft der Zeitschrift „Moderne Welt“ 1920, März, S. 18.)

**Violinspiel.** Es ist klar, daß der junge Beethoven beizeiten mit den Streichinstrumenten bekannt werden mußte. Die Geige und die Bratsche kamen in seine Hand. Vom Geigenspiel des Kleinen weiß man durch die Fischersche Handschrift, daß der Vater Beethoven das freie Spiel nicht gerne hörte (siehe bei: Fantasie). Als Bratschist war Beethoven 1789 im kurfürstlichen Orchester tätig. Später muß er sich vergeblich bemüht haben, es in der angedeuteten Richtung weiterzubringen. Ries sagt in den „Notizen“ (S. 119): „Beethoven hat in Wien noch Unterricht auf der Violine bei Krumpholz genommen, und im Anfang, als ich da war, haben wir noch manchmal seine Sonaten



mit Violine zusammen gespielt. Das was war aber wirklich eine schreckliche Musik, denn in seinem begeisterten Eifer hörte er nicht, wenn er eine Passage falsch in die Applikatur einsetzte.“ Dazu merkt Wegeler an, daß jene Zeit schon der Gehörsabnahme Beethovens angehörte. über die Technik des Violinspiels war er bestens unterrichtet. Zur Zeit der Taubheit überwachte er fremdes Spiel mit dem Auge.

Das Märchen von Beethovens Violinspiel und der Spinne ist erwähnt und widerlegt oben bei: Spinne.

**Vöslau**, der berühmte Badeort in der Nähe von Wien, südlich von Baden. Beethoven war zwar dort niemals als Sommergast, wenigstens nicht in den Jahren, die man für Beethovens Leben mit sicheren Daten auszufüllen vermag, doch konnte ihm der Ort als solcher nicht fremd bleiben. Vermutlich hat der Meister in den Jahren seiner Badener Aufenthalte den nahen Nachbarort oft genug besucht. Sicher war er einmal in Vöslau im Spätsommer 1823, und zwar gemeinsam mit Frau Marie Pachler-Koschak (siehe bei: Pachler). Damals schrieb er in Vöslau den Kanon „Das Schöne zum Guten“.

**Vogelstimmen**, Nachahmung von Vogelstimmen ist von Beethoven mehrmals in seiner Musik angewendet worden, so in der Bonner Zeit im „Mailied“ (Maigesang) von Goethe, 1804 im „Wachtelschlag“ und in der allbekannten Stelle der Pastoralsymphonie.

**Vogler**, Georg Josef (geb. 1749 zu Würzburg, gest. 6. Mai 1814 in Darmstadt), weit bekannt als Abbé Vogler. Als Sohn eines Geigenbauers kam er frühzeitig zur Musik. Schon als junger Mann komponierte er. Vom Kurfürsten Karl Theodor zu Mannheim in freigebiger Weise gefördert, kam er zu weiterer Ausbildung nach Bologna zum berühmten Padre Martini und bald danach nach Padua zu Vallotti. Dort wendete er sich der Theologie zu. Er wurde in Rom Priester, vertiefte seine Musikstudien besonders in theoretischer Beziehung, worauf er in Mannheim Hofkaplan und zweiter Kapellmeister wurde. Es folgten Reisen ausgedehnter Art, auch in den Orient. In Schweden wurde er Hofmusikdirektor zu Stockholm. Durch seine Theorien und Neuerungen im Orgelbau, durch aufsehenerregende Schlachtmusiken und Seesturm-darstellungen musikalischer Art erreichte Vogler eine große Berühmtheit, die ihn auch 1803 nach Wien begleitete. Dort verweilte er einige Zeit, und dort kam er damals mit Beethoven zusammen. Fürs Theater an der Wien hatte er gleichzeitig mit Beethoven den Auftrag erhalten, eine Oper zu schreiben. Es war die Oper „Samori“, während Beethoven zunächst einen anderen Stoff für Schikaneder komponieren sollte und dann den „Fidelio“ schrieb. Voglers „Samori“ nach Fr. X. Hubers Text wurde noch einstudiert und am 7. Mai 1804 aufgeführt. Beet-

hoven ging bedächtiger zu Werke. Eine Art Wettkampf mit Beethoven im Klavierspiel fand 1803 bei Jos. v. Sonnleithner statt, der zu Ehren des berühmten Abtes Vogler eine große Gesellschaft gab. Gänsbacher in seinem „Tagebuch“ berichtete über jenen Musikabend. (Vgl. auch Fröhlich in der Lebensgeschichte Abt Voglers und Abschnitt: Gänsbacher im Handbuch.) Vogler fantasierte zuerst über ein Thema von  $4\frac{1}{2}$  Takten, das Beethoven gegeben hatte, dann kam Beethoven mit einem Voglerschen Thema, nämlich der C-Dur-Leiter in alla-breve-Einteilung. Riemann bemerkt dazu: „Ein echt Voglersches Thema!“ (Th.-R. II, S. 404.)

(Dr. J. Fröhlich, „Biographie des großen Tonkünstlers Abt Georg Joseph Vogler“, steht im „Archiv des historischen Vereins von Unterfranken und Aschaffenburg“ Bd. VIII, Würzburg 1845, S. 54f., mit Bildnis von Urlaub [Stich von Bittheuser]. Alle Musiklexika behandeln den Abt Vogler, besonders ausführlich das Grovesche. — Siehe auch „Neue Zeitschrift für Musik“ 1881 Nr. 11, Dr. Th. Henner, „Altfränkische Bilder“, Jahr XIX, 1913, Frimmel, „Beethovenforschung“ I, S. 120, und im Literaturbericht auch „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ Jahr II, 1919, 2. Heft S. 95, W. Altmann. Ein Brief Voglers vom 20. Juni 1803 aus dem Theaterhaus an der Wien war lange Zeit beim Wiener Musikschriftsteller Dr. Th. Helm. Das Schreiben war an die Madame Franck gerichtet, die bei Lobkowitz lebte und damals auf dem Lobkowitzschen Schloß Eisenberg in Böhmen sich befand. Die musikliebende Familie Franck hatte ja Beziehungen zu allen bedeutenden Wiener Musikkreisen, s. bei: Gerhardi.)

**Vormundschaft.** Wie es der Stammbaum der Familie Beethoven aufweist, hatte der Komponist nur einen Neffen. Er ist in der Literatur viel besprochen, über Gebühr, auch im Handbuch, das hunderte Male mit ihm zu tun hat. Nach Beethovens Art wäre anzunehmen, daß er den Kleinen, der 1806 geboren wurde, von früher Kindheit an recht gern gehabt hat. Näheres über diese Angelegenheit ist nicht bekannt. Dagegen wird in allen erdenklichen Beethovenbüchern von der Tatsache Mitteilung gemacht, daß der Vater des Neffen Karl, also der Bruder Beethovens, Karl van Beethoven, den Komponisten zum Vormund über den Jungen eingesetzt hat. Beethoven selbst teilt in einem langen Schriftstück, bei dessen sorgsamer Abfassung rechtskundige Freunde mithalfen, den Verlauf seiner Vormundschaft bis ins Jahr 1820 mit. Diese Schrift, die sich unter den Beethovensachen aus Karl Bernards Nachlaß vorgefunden hat und nach Köln ins Heyersche Musikhistorische Museum gelangt ist, darf im Handbuch nicht fehlen. Sie erscheint hier in Gänze.

## [Denkschrift.]

„Mitteilungen über die Frau Beethoven. Es ist schmerzhaft für einen meinesgleichen, sich nur im mindesten mit einer Person, wie die Fr. B., besudeln zu müssen; da aber dies der letzte Versuch, meinen Neffen zu retten, ist, so lasse ich mir um dessentwillen diese Demütigung gefallen. Lite abstine, nam vincens, multum amiseris. [Enthalte dich des Streites, denn auch wenn du siegst, wirst du viel verlieren.] Wieviel lieber würde ich mich hiernach richten, allein das Wohl eines Dritten läßt es mir nicht zu.

Die Fr. B. hatte gar keine Erziehung, ihre Eltern, bürgerliche Tapezierer ihrer Profession, überließen selbe meistens sich selbst, daher entwickelten sich schon in ihren frühen Jahren verderbliche Anlagen. Noch in ihrer Eltern Hause mußte sie bei der Polizeibehörde erscheinen, weil sie ihre Magd als Täterin von etwas angegeben hatte, wovon sie selbst das Werkzeug war, und die Magd gänzlich unschuldig befunden ward, jedoch entließ die Polizei sie aus Rücksichten, mit dem Versprechen auf Besserung.

1811, wo sie schon Gattin und Mutter, zwar als solche höchst leichtsinnig und locker, halsstarrig und boshaft, auch ihren guten Ruf schon zum Teil eingebüßt hatte, beging sie eine neue, schreckensvollere Untat, die sie sogar bis zu dem Kriminalgerichte brachte; auch hier noch gab sie neuerdings ruhig zu, daß an ihrer Untat ganz unschuldige Menschen eingezogen wurden. Endlich mußte sie eingestehen, die alleinige Täterin zu sein. Nur durch die größten Anstrengungen ihres Gatten und meiner Freunde wurde sie zwar nicht ungestraft, aber doch von der schimpflichsten Strafe befreit und wieder entlassen.

Diese fürchterliche Begebenheit zog meinem verstorbenen Bruder eine schwere Krankheit zu, wodurch er immer ein sieches Leben führen mußte. Nur meine wohlthätigen Unterstützungen fristeten ihm sein Leben noch eine Zeitlang. Eine Weile noch vor seinem Tode nahm sie eine ziemliche Summe Geldes auf, ihm unbewußt. Dies bewog ihn, sich von ihr scheiden zu wollen, allein der Sensenmann kam und schied ihn vom — Leben 1815, am 15. November. — Den Tag vor seinem Tode ernannte er mich, indem er mir in seinem Testamente als seinem Wohltäter dankte, zum alleinigen Vormund über seinen Sohn. Kaum hatte ich am selben Tage ihn auf einige Stunden verlassen, so erzählte mir mein Bruder, als ich wieder zu ihm zurückkehrte, daß man während meinem Wegsein noch etwas nachgemacht, wozu man ihn verleitet es zu unterschreiben. (Es war das Kodizill, worin sie sich ebenfalls so gut wie ich zur Vormünderin erklären ließ.) Er

bat mich, dieses sogleich von dem Advokaten zurückzunehmen, allein derselbe war am selben Tage nicht zu finden, obschon ich auf Bitten meines Bruders mich mehrmalen in seine Wohnung verfügte. Des anderen Tages früh um 5 Uhr war mein Bruder nicht mehr. — Trotzdem fehlte nur ein Zeuge, um zu beweisen, daß mein Bruder dieses Kodizill vernichtet haben wollte, wenn es auch nicht schon seine Kraft durch den § 191 des Bürgerl. Gesetzbuches verloren hätte, wonach denn auch die löblichen Landrechte ihm scheinen keine Rechtskräftigkeit zugesprochen zu haben, indem sie mich als ausschließlichen Vormund bestätigten.

Man sieht, daß sie 1815 noch eben keine Schritte zu ihrer moralischen Besserung gemacht hatte. Nach dem schon vorher Erzählten entdeckte sich ihre Unredlichkeit neuerdings gegen ihren Sohn in der Inventur. Ich schwieg, denn ich wollte ja nur die Seele meines Neffen retten. Gleich nach dem Tode meines Bruders war sie in vertraulichem Umgang mit einem Liebhaber, wodurch selbst die Schamhaftigkeit ihres unschuldigen Sohnes verletzt wurde, war sie auf allen Tanzböden und bei Lustbarkeiten zu finden, während ihr Sohn nicht einmal das Nötige hatte und einer elenden Magd von ihr allein überlassen war. Was wäre aus ihm geworden, wenn ich mich nicht seiner angenommen hätte?!

Daß sie sich von 1815—1820 ebenfalls immer als verdorbene, höchst verschlagene, die Verstellungskunst im höchsten Grade ausübende Person gezeigt habe, beweist folgendes: Wo sie nur konnte, mein Neffe mochte sein, wo er will, bei mir oder im Institut, suchte sie ihm irrige Vorstellungen beizubringen, nur immer heimliche Verbindungen mit ihm zu allem Abscheulichen, dergleichen Verstellung und Lügen sind, selbst anzuleiten. Selbst mit Geld suchte sie ihn zu verführen und gab ihm wieder Geld, um andere Menschen zu mißbrauchen, zu ihren bösen Zwecken. Ein paarmal, wo er sich am stärksten vergangen, wußte sie ihn zu sich zu locken, wo es dann hieß, daß so etwas gar nichts zu bedeuten habe. Mich, seinen Wohltäter, Ernährer, Erhalter, kurz, seinen Vater im wahren Sinne des Wortes, suchte sie durch die abscheulichsten Intrigen, Katalen, Verleumdungen herabzusetzen, allem, dem Unschuldigen selbst, ihr moralisches Gift anzudichten. Endlich erreichte ihre höllische und doch unverständige Betriebsamkeit einen neuen Glanzpunkt unter der würdigen Obervormundschaft des Magistrats, indem sie bei den bevorstehenden österlichen Prüfungen 1819 meinen Neffen antrieb, zu machen, daß er in die zweite oder in die dritte Klasse komme, weshalb man ihn von hier nicht entfernen könne. Bei mir hatte sie noch immer einen Damm gefunden, den sie vergeb-

lich einzureißen versuchte. Allein als Vormund war Herr von Tuscher gar wenig gehört und beachtet von der magistratischen Obervormundschaft. Dieselbe hatte ein besonderes Vergnügen, mit dieser lebenswürdigen Frau einige Höllenspeisen zu genießen, und deswegen hat ihr mein Neffe allezeit Dank abzustatten, daß er ein ganzes Jahr seines wissenschaftlichen Lebens eingebüßt hat durch die Zuneigung, die diese geachtete Obervormundschaft gegen seine liebevolle Mutter gefaßt hatte. Man kann denken, daß diese löbliche Obervormundschaft ihre Lieblinge doch verdienstermaßen befördert, daher sehen wir sie schon von 1819 im Oktober bis jetzt, 1820 im Februar, gar als Vormünderin ihres Sohnes, und den wahren und einzigen Vormund, Wohltäter, Ernährer, Erhalter seines verstorbenen Bruders und Vaters meines Neffen, wie meines Neffen selbst, auf die niedrigste, pöbelhafteste Weise erniedrigen. Doch wir sind an den Mitteilungen über die Obervormundschaft von dem Wiener Magistrat.

Kein widerwärtigerer, übler Folgen vollerer Zufall konnte meinem Neffen widerfahren, als leider aus Mangel des Adels an diese Obervormundschaft zu gelangen, und ich, der Vormund, Erhalter, Ernährer, Beförderer alles Guten in ihm. Der Frau Beethoven ihr heuchlerisches Wesen, ihre Lügenhaftigkeit schienen dort einen guten Platz gefunden zu haben. *Mendatio comites tenebrae.* [Die Lüge ist die Begleiterin der Finsternis.] Man entfernte sich sogleich von den Grundsätzen der löblichen Landrechte, nach welchen ihr nicht allein kein Einfluß in die Erziehung gestattet wurde. [In der Urschrift nun eine große Lücke.] Da es auch geschehen, daß, während der Magistrat die Obervormundschaft hatte, ich einmal im Eifer meinen Neffen vom Stuhl gerissen, indem er eben etwas sehr Arges begangen, und da er auch nach der schon zwei Jahre früher gemachten Operation des Bruches immer ein Bruchband tragen mußte, so verursachte ihm dieses beim geschwinden Umdrehen am empfindlichsten Orte einiges Weh. Ich ließ gleich Herrn v. Smettana kommen, und er bezeugte sogleich, daß es gar nichts auf sich habe, und nicht die mindeste Beschädigung vorhanden sei. Diesen Zufall hatte er auch schon einmal beim Spielen mit anderen Knaben, wo auch Herr v. Smettana gerufen ward; ich ließ aber mir sogleich von Smettana schriftlich geben, was es für eine Bewandnis damit habe. Man kann denken, daß ein solcher Mann mir zu Gefallen nicht lügen werde, noch viel weniger ließ es seine Pflicht zu, ein wirklich vorhandenes Übel zu verschweigen. Er lachte, als ich ihn um ein Zeugnis bat, „es ist nicht der Mühe wert, davon zu reden“, sprach er, aber ich wußte wohl, warum ich dieses brauchte. Ich übergab es der Obervormundschaft.

Daß diese Vorsicht nötig war, zeigte sich bei den, dem nachherigen, von mir gewählten Vormund Herrn v. Tuscher, von der Obervormundschaft eingehändigten Papieren. Unter diesen befand sich auch ein Brief von der Frau Beethoven an den damaligen Referenten, worin stand, daß ich ihrem Sohne einen Leibschaden zugefügt, weshalb er drei Monate das Bett hüten müsse. Man denke sich die erschrecklichen Lügen, indem der Knabe wie sonst immer ausgegangen, und das Zeugnis des Herrn v. Smettana gewiß echt war. Hieraus wird man schon sehen, wie auch diese Sache vielleicht von der Obervormundschaftsbehörde vorgestellt worden, und wie sehr es nötig, in allem mich selbst und meinen Neffen zu hören.

(Ich gestehe, man soll sich nie vom Zorn hinreißen lassen, denn ich bin auch ein Mensch, von allen Seiten gehetzt wie ein wildes Tier, verkannt, öfters auf die niedrigste Art von dieser pöbelhaften Behörde behandelt; bei so vielen Sorgen, dem beständigen Kampfe gegen dieses Ungeheuer von Mutter, die immer alles erschaffene Gute zu ersticken suchte, wird der Menschenkenner mich entschuldigen; jedoch man lasse jetzt noch Herrn v. Smettana kommen, und man wird hören, daß alles, was nur im mindesten von einer Beschädigung gesprochen wurde, durchaus unrichtig und falsch ist.)

Auch begab es sich, daß die Frau Beethoven mich beschuldigte bei der Obervormundschaft, einen Brief an meinen Neffen wider die Beichte geschrieben zu haben. Der Herr v. Tuscher hat selben selbst gelesen und zeigte ihn daher diesen Herren, denen nach seiner Aussage selbst dabei über die wahrhaften religiösen, väterlichen Ermahnungen in Ansehung dieser feierlichen Handlung die Tränen in die Augen kamen. Man wird aber schon darauf kommen, daß deswegen diese Verleumdung der Frau Beethoven doch noch nicht getilgt war, ohnerachtet es erwiesen war, daß mein Neffe am selben Tage (indem er nicht mehr bei mir war), aus dem Institute statt zur Beichte, zu ihr selbst gegangen war, weswegen ich ihn selbst später zum Beichten zu dem würdigen, geistvollen Abte von St. Michael führte. — — — [Vergl. die Bemerkungen am Schluß dieses Abschnittes.] — Vielleicht wird diese falsche Behauptung wieder im Berichte erscheinen.

Ich glaube nun noch einige kurze, historische Darstellungen in Ansehung der Obervormundschaftsbehörde bis zum jetzigen Zeitpunkt machen zu müssen. Gleich bei der Ankunft von den Landrechten bei dieser Magistratsbehörde ward ich, der ich meinen Neffen gemäß den Landrechten soviel als möglich dem Einflusse und üblen Eindrücken der Frau Beethoven auf meinen Neffen bewahrte, als Ursache eines Familienzwestes angesehen. Es schien zwar, man faßte die Sache

a priori nicht, unterdessen wurde das Getriebsel der Mutter immer ärger. Es ward unausstehlich. Sie wußte meinen Neffen zum zweitenmal zu sich zu locken. Ich wählte Herrn v. Tuscher zum Vormund meines Neffen und wollte ebenfalls unter diesen Verhältnissen und überhaupt selben nicht mehr bei mir [haben], da bei diesen Umständen die Sorgen zu groß waren. Er kam also 1819 im Monat März in das Institut des Herrn Kudlichs. Ich war für dieses eben nicht sehr eingenommen und wünschte selben lieber bei Giannatasio, allein man wußte, wie entschieden dieser gegen die Mutter war, indem er die Entfernung derselben von ihrem Sohne als höchste Konsequenz in der Erziehung meines Neffen betrachtete, und wollte ihn lieber dort, wo die Mutter vielleicht eine günstigere Behandlung zu erfahren hatte. Obschon wie vorher ich der Kostentragende war, so mußte ich dieses geschehen lassen, da ich nicht mehr Vormund war. Indessen war mir der Antrag von dem berühmten würdigen Gelehrten und Geistlichen S. M. Sailer zugekommen, meinen Neffen zu sich nach Landshut zu nehmen und die Oberaufsicht über seine Erziehung zu führen. Der würdige Abt von St. Michael erklärte dieses für das größte Glück, was meinem Neffen begegnen könnte, sowie andere erleuchtete Männer dasselbe. Selbst seine Kaiserliche Hoheit, der jetzige Erzbischof von Olmütz, erklärte und verwendete sich dafür. Auch der Herr v. Tuscher stimmte dafür, denn dieser Plan gefiel ihm am besten, da durch meines Neffen Entfernung von hier würde gänzlich verhütet, daß nicht mehr gegen das Gebot „Du sollst Vater und Mutter ehren“, wozu er immer angeleitet worden war, könnte gefehlt werden, welches bei ihrer Gegenwart unmöglich. Obschon der Knabe seine Mutter vollkommen von Kindheit an kennt, so wäre doch Vermeidung alles Anstößigen gewiß zweckmäßiger; auch würde er dadurch den Störungen seiner Mutter gänzlich entzogen; aber ohne die Einwilligung der Obervormundschaft ging dieses nicht. Man wendete sich also an selbe, und man denke sich — welche Logik, welche Grundsätze, welche Philosophie! Die Mutter ward nun miteingeladen, dagegen zu protestieren! Kurzum, der ganze Anschlag fiel durch. Der Herr v. Tuscher ward nun schon als parteiisch betrachtet. Dem Referenten, der endlich die Frau Beethoven vollkommen hatte kennen lernen und auch die Entfernung ihres Sohnes für das beste hielt, wurde ein anderer Referent zugegeben, indem man ihn ebenfalls der Parteilichkeit beschuldigte, daher er selbst das Referat niederlegte. Während diesem konnte mein Neffe sich aus dem Institut entfernen, wann immer, die Mutter hatte freien Zutritt, mein Neffe ward äußerlich und innerlich zugerichtet, daß er nicht zu kennen war, und nun geschah es, daß ihm die Mutter den

Rat gab, zu machen, daß er in die zweite oder dritte Klasse käme, wodurch man ihn nicht von hier entfernen könnte. Dieses tat er und muß nun noch ein ganzes Jahr hindurch auf derselben Klasse sitzen bleiben. Man kann denken, der Vormund konnte, eben schon im Verdacht der Parteilichkeit, nicht so energisch handeln als nötig. Ohnerachtet dessen kam eine Anordnung in das Institut, gemäß welcher ihr der Umgang mit meinem Neffen verboten ward. Einige Wochen danach kam eine andere Anordnung, gemäß welcher mein Neffe an ihrem Namenstag ihr seine Verehrung bezeugen und selben Tag bei ihr zubringen sollte. Die Anordnung schien auf dem Erzieher zu beruhen, sie zu befolgen oder nicht. Der Mann war eben krank und traute sich nicht, zu widersprechen. Er selbst konnte nicht mitgehen, die Lehrer hatten keine Zeit, mein Neffe machte also die Wanderung allein von der Landstraße in den Tiefen Graben zu seiner Mutter, blieb da den ganzen Tag und die folgende Nacht über, überfüllte sich mit Speisen und starken Getränken, die ihm die ebenso unverständige als verdorbene Mutter reichte, und morgens, wo er kaum sich mehr rühren konnte, mußte er schon krank die Wanderung ins Institut wieder zurückmachen. Gerade am selben Tag kam ich vom Lande, nach ihm zu sehen, und traf ihn im Bette liegend. Die Arzneien schienen mir seinem Zustande nicht entsprechend, denn sie hatte einen Stümper von Arzt hingeschickt. Ich nahm daher sogleich Dr. Hasenöhl zu ihm, und es entdeckte sich, daß es ein Blutsturz war. Ich ließ alle Anstalten zur bestmöglichen Wartung für ihn machen. Trotzdem stürmte sie wie eine wütende Medea in das Institut. Sie hatte sich durch falsche Angaben die Erlaubnis dazu wissen zu verschaffen, und mit Lebensgefahr, trotz dem Tadel des Herrn Dr. Hasenöhl, brachte sie ihren Sohn zu sich ins Haus. Ihr bangte vor der Entdeckung der wahren Ursache der Krankheit, und gern hätte sich ihr böser Genius damit geholfen, mir die Schuld davon aufzuschieben. Bei dem Herrn v. Tuscher hatte sie es schon versucht, und wer weiß, was darüber in dem Bericht des Magistrats wieder erscheint. Allein solche Irrlichter sind bald verwischt bei rechtschaffenen Menschen. Drei Wochen brachte er nun im Bette zu. Währenddessen eröffnet mir Herr v. Tuscher seinen Entschluß, die Vormundschaft niederzulegen. Ehre war hier nicht zu ernten. Schlecht unterstützt von der Vormundschaft, war die Frau Beethoven täglich übermütiger, belog und hinterging ihn auf alle Art, und drohte ihm sogar, wenn er ihr nicht zu Willen sein wollte. Alles Gute traf jeden Augenblick eine neue Niederlage. Ich sah selbst, daß es nicht möglich war, auf diesem Sumpfwasser fortzukommen für ihn, und daß ich doch schon dadurch, daß alles



nur von meinem Beutel bestritten wurde, ein kräftigerer Steuermann sein könnte. Ich nahm also an und wir vereinten uns an einem und demselben Tage, wo Herr v. Tuscher die Vormundschaft beim Magistrat niederlegte, und ich die Erklärung, sie wieder übernommen zu haben, ebenfalls an demselben Tage dem Magistrat zuschickte. Selbe Erklärung ward angenommen. Mein Neffe war nun nach drei Wochen genesen, und ich brachte ihn aus guten Gründen in das jetzige Institut des Herrn Blöchlinger am 22. Juni 1820 [soll richtig 1819 heißen]. Sowohl der Erzieher als ich hatten das System angenommen, daß man meinem Neffen einen Vorhang für alles Vergangene vorziehe, damit er darauf vergesse. Und ohnedies nicht erfreulich waren für ihn die Erinnerungen dieser Katastrophen. Allein sogleich sollte mein Neffe von seinem Sitze wieder vor eine Kommission gestellt werden. Der Erzieher schrieb mir seine Verlegenheit hierüber. Ich schrieb ihm, daß er sich auf mich als Vormund berufen solle, daß ich dieses jetzt nicht zweckmäßig fände, indem mein Neffe theils jetzt noch als Rekonvaleszent zu betrachten sei, an Körper und an Seele, daß ich aber bereit sei, jeden Augenblick mich zur Obervormundschaft zu verfügen, um ihr über alles, was sie verlange, Auskunft zu geben. Man begnügte sich damit. Da ich mir aber denken konnte, daß wieder vielleicht eine neue Vorladung kommen könnte, so schrieb ich einem meiner Freunde, mich davon zu benachrichtigen, wie der Brief Beilage A bezeugt. Es kam aber wieder eine neue Vorladung, daß mein Neffe vor eine Kommission kommen solle, und ich gab meinem Freunde den Auftrag, meine Gründe, warum sowohl ich vorderhand als der Erzieher es durchaus nicht gut fänden, daß mein Neffe zu einer Kommission komme, indem er ohnehin, wie man schon oben gesehen hatte, mißbraucht worden war, wodurch denn der Brief vom 20. August, Beilage B, an mich entstand. Man betrachte nur die unterstrichenen Stellen. Es war also wieder von dem Briefe die Rede wegen der Beichte, welchen ihnen Herr v. Tuscher schon gezeigt. Keiner der Herren wollte sich aber dessen damals mehr erinnern. Ich konnte ihnen selben auch nicht zeigen, denn ich fand ihn nicht mehr vor. Übrigens erhellt aus der Beilage B, welchen Einfluß die Frau Beethoven hier hatte, daß man beständig ihren Klatschereien Gehör gegen mich gab. Man sieht, wie der Referent selbst diese Person doch kennen wollte, und doch sollte auf der anderen Seite wieder alles gelten, was sie wider mich vorbrachte. Nach diesem empfangenen Briefe schickte ich meinen Neffen sogleich zu dem Herrn Referenten P. Mein Freund erzählte mir, daß selber meinem Neffen gesagt habe, „daß er mir in allem Ge-

horsam leisten solle, wieviel Dank er mir wissen müsse für alles, was ich für ihn getan und tue, daß er nur durch meine Unterstützung dieses alles lernen könne' usw. Auf die Aufforderung des Herrn Referenten, die Vormundschaft neuerdings jemandem anderen zu übertragen, antwortete ich, daß ich dieses nimmermehr tun würde, indem die Erfahrung gezeigt, daß dies nur zum Nachteil meines Neffen geschehen. Auch wollte ich nicht so beträchtliche Summen anwenden, damit ein Dritter mir alles wieder verpfusche. Dies sollte nicht im mindesten dem Herrn Tuscher zu nahe sein. Allein bei einer solchen Obervormundschaft wie diese, ist der Vormund nur eine Kreatur. Man hat gesehen, wie man, trotzdem daß Herr v. Tuscher für die Entfernung des Knaben von hier stimmte, die Obervormundschaft doch die Mutter zur Protestation dagegen auftreten ließ. Welches Benehmen dagegen bei den Landrechten, wo der Vormund, da er doch die Verantwortung hat, auch wider etwas ihm nicht gut Scheinendes sprechen kann und nicht allein gehört wird, sondern auch seine Meinung den Ausschlag gibt. Nun gar wie der Fall hier ist, ist gerade nur ein Vormund, der zugleich die Mittel hat wie ich, seinem Mündel zuträglich; nicht zu geschweigen, daß mir, dem nächsten Verwandten und von meinem Bruder im Testament selbst eingesetzten Vormund, dem Wohltäter vom Vater, Sohne, nimmermehr gerechterweise die Vormundschaft über meinen Neffen abzusprechen ist. Und welcher Fremde wird sich so sorgen um seinen Mündel, als der nächste Verwandte? Hunderttausend Menschen würden es für ein Glück rechnen, ihren Kindern einen solchen Onkel und Vormund geben zu können!

Ich bat nun noch einmal in meinem oben angegebenen Schreiben den Herrn Referenten P. um Ruhe für mich und meinen Neffen. Daß man mich schon als Vormund angenommen und auch sofort betrachtet hat, daran ist kein Zweifel. Die Intrigen der Frau Beethoven dauerten aber beständig fort, und schon im September schrieb sie an Herrn v. Blöchlinger, daß sie als meine Mitvormünderin ernannt sei. Man war stille und hielt das Ganze für einen ihrer gewöhnlichen Kniffe, dem Erzieher imponieren zu wollen. Endlich im Oktober erschien eine Schrift von der Frau Beethoven an Herrn v. Blöchlinger von ihrer eigenen Hand und vom Magistrat unterzeichnet, 'worin sie sich als Vormünderin und Herrn Nußböck als Mitvormünder (sic!) erklärte. Es hieß darin, daß ich physisch und moralisch zur Vormundschaft untauglich, daß man mir ihren Sohn nie aus dem Institut geben solle, weil ich ihn mit mir nach Olmütz, zu dem nunmehrigen Erzbischof Kaiserlicher Hoheit Erzherzog Rudolf daselbst mitnehmen wolle (ebenfalls eine abscheuliche Lüge) usw.' Zu dem Unsinn gesellte

sich noch, daß sie im Institut vom Herrn Nußböck, dem Erzieher Herrn v. Blöchlinger und meinem Neffen als Vormünderin vorgestellt wurde!!!

Man vergleiche nun, wie sich im obigen Briefe, Beilage B, der Herr Referent P. selbst über die Frau Beethoven äußerte; man glaube aber nicht, daß ihm dieses so ganz ernst war, denn dieser Herr Referent sprach bei Herrn Blöchlinger, als er ganz allein mit ihm war, daß dieser Unfug nicht dauern würde, sobald ich einen Advokaten nehmen würde. Jedoch in Gegenwart der Frau Beethoven bei Herrn Blöchlinger spannte er wieder ganz andere Saiten auf, kurzum, er sprach gerade das Gegenteil von dem, was er ihm allein gesagt hatte. Überhaupt habe ich die Bemerkung gemacht, daß in dem Charakter der g. Magistratspersonen etwas liegt, welches ihnen nie feste Ansichten gewährt. Heute ist oben, was morgen unten, und so umgekehrt. Heute hatte dieser gesagt, dies sei so, morgen ward dieses wieder durch eine schnurstracks entgegenlaufende Autorität umgeworfen. Ich nahm daher auch nicht die mindeste Zeit, um mit einem der g. Herren Referenten zu sprechen, weil ich ohnehin wußte, daß, wenn man mir auch heute Recht geben würde, dies morgen wieder für Unrecht gelten würde. Gott bewahre alle Menschen vor einer solchen Behörde.

Kaum kam ich vom Lande herein und hatte diese Angelegenheit dem Dr. Bach übergeben, so kam der Herr Mitvormund Nußböck in das Institut und erklärte, daß er in einigen Tagen meinen Neffen aus dem Institut abholen solle, um ihn irgendwo anders hinzubringen. „Man habe geglaubt, ich werde rekurriren, er sei in großer Verlegenheit, er wisse nicht, wo er ihn hinbringen solle, er habe kein Geld, wisse auch keines zu erhalten. Übrigens, setzte er hinzu, tue er nur alles, was ihm Herr Referent Piuck sage.“ Man betrachte die väterliche Sorge dieser Obervormundschaft für ihren Mündel. Welches Denkmal der Barbarei, diese Obervormundschaft; erstlich in Ansehung meiner Absetzung als Vormund, welches üble Beispiel hier von Undank einer eigentlich sein sollenden philanthropisch-pädagogischen Behörde; und nun wieder welcher Leichtsinn, meinen Neffen dem Ohngefähr überlassen zu wollen oder gar in die Hände seiner Mutter zu bringen. Wer weiß, ob dieses nicht der Zweck war. Man kann denken. Ich erklärte sogleich, daß ich dieses auf keinen Fall leiden werde, daß man meinen Neffen aus seinem jetzigen Institut wegnehmen sollte, und bezahlte wie vorher, so auch immerfort alles für ihn.

Dr. Bach trat nun beim Magistrat auf, und der Herr Referent Piuck trat schon wieder mit den oben abgedroschenen Beschwerden der

Frau Beethoven gegen mich hervor, unter anderem gar, „daß ich verliert in sie sein soll“, und derlei Gewäsche mehr. Da mir der Herr Dr. Bach mitteilte, daß es wegen meiner Schwerhörigkeit gesetzmäßig sei, einen Mitvormund zu wählen, so geschah auch dieses. Hierzu wurde nun die Frau Beethoven wieder eingeladen von dem Magistrat, ihre Einwilligung dazu zu geben. Was soll man hierzu sagen? Jedoch kam nun wieder eine Tagsatzung, wo ich selbst mit dem gewählten Herrn Mitvormund Peters erschien. Hier war schon die Rede wieder von zu schönen Kleidern, die ich meinem Neffen gebe usw., solches Gewäsch. — Dann kam wieder ein nichtssagender Bescheid. Dies sind die Mitteilungen über diese magistratische Obervormundschaft.

Mitteilungen über meinen Neffen und seine Studienzeugnisse. Einen bestimmten Charakter einem Knaben von dreizehn Jahren oder gar in noch jüngerem Alter zuzusprechen, ist jetzt noch nicht der Zeitpunkt. Es sind die Jahre, wo man noch nicht zusprechen, und noch viel weniger absprechen kann. Mein Neffe war bis zu seinem achten Jahre meistens um seine Mutter; sein Vater hatte Geschäfte, und zuletzt hinderte ihn seine beständige Kränklichkeit, eben sehr auf ihn zu achten. Hieraus ist schon zu sehen, daß sich unter seiner Mutter manches einschleichen mußte, welches nicht gleich, als er von ihr wegkam, sich verlieren konnte. Hatte sie ihn doch schon zu Lügen und Verstellungen angeführt und überhaupt mißbraucht. Schon bei Herrn Giannatasio entdeckte man dergleichen. Ich besprach mich mehrmalen deswegen mit Herrn v. Giannatasio, er meinte, daß wohl mehrere Jahre dazu nötig sein würden, bis er alle vergangene Eindrücke gänzlich verlieren würde. Auch hier wurde manchmal über sein Betragen geklagt. Dies schrieb weder ich noch jemand anderer dem Herrn v. Giannatasio zu, aber ganz anders verhielt es sich, als ich meinen Neffen zu mir nahm, welches wirklich wegen seinem großen Talente für Tonkunst geschehen, und wer weiß, welch ein großer Tonkünstler er hätte werden können unter mir, ohne die bösen Umtriebe seiner verdorbenen Mutter; da wurde dasselbe Betragen, wie bei Herrn v. Giannatasio, nur mir zugeschrieben. Man kann schon denken, wie alles bei dieser beständigen Gegenpartei verfälscht, vergrößert wurde. Wie sie ihn selbst verführt hat, ist schon in den Mitteilungen über sie gezeigt worden. Ja, sie vergrößerte offenbar alles, um nur mir die Schuld davon aufbürden zu können. Man lasse ihn heute kommen, und erkundige sich, wie er von mir zur Gottesfurcht, zur Religion angehalten worden sei. Ich habe allzeit auch im Institute Anteil an seiner Erziehung genommen; er war nie bei mir ohne Hofmeister oder Korrepetitor, und die Art seiner Studien ward immer

seiner Natur angemessen. Ich kann jeden Augenblick die Gründe meines Verfahrens angeben. Übrigens dies könnte nur unter einer so wenig einsehenden und parteiischen Vormundschaft geschehen; und unter einem Vormunde, der sich bei solcher Vormundschaft nie als solcher wahrhaft ansehen konnte.

Was die Meinung des Herrn v. Giannatasio betrifft, daß mein Neffe mehrere Jahre nötig haben werde, bis sich die Eindrücke seiner Kindheit verlieren werden, scheint sich zu bestätigen. Selten macht auch die Natur Sprünge. Herr v. Blöchlinger ist jetzt sehr zufrieden sowohl mit seinem Fleiß als seinem Betragen. Geduld hat ja der Gärtner mit seinen Pflanzen, er wartet ihrer, läßt zu, bindet wieder, und der Mensch soll es nicht mit der jungen Menschenpflanze haben?! Auch hier zeigte sich der Obskurantismus dieses M.[agistrates], der ihn in die ungünstigsten Umstände mit seiner Rabenmutter versetzte; beurteilte ihn auch am schiefsten, nachteiligsten und lieblosesten. Man wollte schon gar einen bestimmten Charakter in diesen Jahren festsetzen. Dem Himmel sei Dank, ich kann nur Erfreuliches jetzt von ihm sagen und erzählen.

Mitteilungen über das, was ich für meinen Neffen getan. Schon fünf Jahre hatte ich größtenteils auf meine Kosten die Erziehung bestritten und wie wenige Väter für ihn Sorge getragen. In allen Verhältnissen habe ich nie den wahren Gesichtspunkt verloren, meinen Neffen zu einem tüchtigen, geschickten und gesitteten Staatsbürger zu bilden, sowohl wie ich Vormund war, als wie ich es nicht war, und selbst jetzt, wo ich darum streite, handle ich fort, und befestige nur meines Neffen Wohl.

Über zwei Jahre hindurch, von 1816—1818, war er ganz auf meine Kosten im Giannatasioschen Institut, wo er einen eigenen Klaviermeister noch besonders hatte, sein Bruch operiert wurde, wegen ihm ein eigener Sachwalter hier und in Prag gehalten wurde. Ebenfalls reiste ich wegen seinem Vermögen nach Röz usw. usw. — Man kann diese zwei Jahre wohl auf 4000 fl. W.W. anschlagen. Die Rechnungen könnten erforderlichenfalls leicht vorgezeigt werden; dann kam erst einiger Betrag, wie man ausführlicher in den Mitteilungen über sein Vermögen sehen wird. Die Zeit, als er bei mir war, alsdann im März 1819 zu Kudlich ins Institut kam, und bis zu seinem Austritte von da, kostete er mich wenigstens 2000 fl. W.W. — Vom 22. Juni 1820 an kam er in das Institut des Herrn Blöchlinger. Da dieses eben die kürzesten Rechnungen sind, so lege ich diese bei. — Siehe Beilage C. — Hierbei sind viele andere Bedürfnisse, wie Kleidung, kränkliche Zufälle usw. gar nicht gerechnet.

Es wird wenige Oheime und Vormünder in der Monarchie geben, die so reichlich für ihre Angehörigen sorgen, und so gänzlich ohne Eigennutz; — wenigstens habe ich keinen anderen als den, mich als Urheber von etwas Gutem zu betrachten, und eine bessere Menschennatur zu bilden.

Mitteilungen über das Vermögen meines Neffen. Dieses besteht aus 4000 fl. W.W., wovon die Mutter lebenslänglich den Fruchtgenuß hat; denn mein Neffe ist Universalerbe seiner Großmutter. Man sieht, daß selbe weiser war, wie der Magistrat, indem sie dieses Vermögen nicht in ihre Hände geben wollte, aber was noch mehr ist, der Magistrat gab gar die Seele meines Neffen ihr als Vormünderin in die Hände.

Wiederum aus 2000 fl. W.W., welche als Entschädigung für Abtretung seines Erbteils dienen, und zur Erziehung; worauf ich noch soviel zulegte, daß es jetzt 2200 fl. zweieinhalbprozentige Münzobligation macht. — Die Hälfte der Pension der Frau Beethoven, jährlich 66 fl. C. M., die ebenfalls als Entschädigung für sein gänzlich hingegebenes Erbteil dient — kann wohl nicht zu einem Vermögen, sondern bloß als Erziehungsbeitrag gerechnet werden, denn stirbt sie, so verliert er dieses.

Die Interessen von den Kupons von den 2200 fl. gaben einen Beitrag zur Erziehung und sind erst am 1. Februar 1818 flüssig geworden — sie betragen halbjährlich  $27\frac{1}{2}$  in Silber. Auch von der Pension wurde das erste am Ende Mai 1818 erst eingenommen.

Sowohl die Pensionshälfte als die Interessen geben nach dem Kurs von 250 ungefähr 450 fl. W.W. jährlich. Ich erhielt in allem davon bisher ohngefähr vier Vierteljahre, denn es sind nun schon 13 Monate, daß ich von dieser Pension nicht einen Heller empfangen habe. Welche mütterliche Sorgfalt und welche Unterstützung meines Mündels von dieser Obervormundschaft, welche niedrig genug ist, sich vielleicht mit ihr vereinigt zu haben, damit dieser Betrag mir nicht für ihn werden solle!

Da ich schon vor 1816 gleich nach dem Tode meines Bruders ganz auf meine Kosten für die Erziehung sorgte, so ist leicht zu berechnen, was ich erhalten habe. Erst seit 1818 kamen die Beiträge, wie oben angezeigt worden.

Auch für die Zukunft ist für meinen Neffen gedacht: 4000 fl. C. M. liegen von mir als Erbteil für ihn in der österreichischen Nationalbank. — Man nehme die Interessen der 4000 fl. C.M. in der Bank, und die Interessen der Münzobligation, welche wenigstens 1058 fl. W.W. betragen, und noch etwas daraufgelegt, so ist dies schon eine ansehnliche Unterstützung für jeden Fall. Man nehme [an], seine Mutter

würde sterben, wo ihm der Fruchtgenuß von den 7000 fl. W.W. anheimfiele, so machen die Interessen seiner Kapitalien wenigstens 1408 fl. W.W.

Schluß. Ich habe geglaubt, daß bei dem erschrecklichen Gewäsche und Geklatsche bei diesem Magistrat und den immerwährenden Machinationen und Verleumdungen der Frau Beethoven in Ansehung meiner, eine Darstellung, welche beinahe alle Teile dieser Vormundschaftsgeschichte umfaßt, nicht unzweckmäßig sei. Bei den Berichten des Magistrates kann diese Darstellung als wie ein Handbuch bei den Vorlesungen eines — Professors!! — dienen.

Ich muß gestehen, ich bin ermüdet, und wenn man um des Guten willen leiden muß, so glaube ich, daß ich das meinige hierin geleistet. Es ist die höchste Zeit, daß die Frau Beethoven durch die hohe Appellation in ihre Schranken zurückgedrängt werde und wisse, daß keine Kabalen das von den löblichen L. R. Festgesetzte und Festbestehende mehr umwerfen können, denn mit diesem Plan, ihren Sohn bei sich, und die Vormundschaft über ihn zu haben, ist sie schon wenigstens vier Jahre umgegangen; sie muß daher gänzlich außer Stand gesetzt werden, zu schaden. Alsdann können erst Menschlichkeit und Schonung ihre Rechte behaupten, obschon dies immer der Fall bei mir in Rücksicht ihrer war. Außer wo das Wohl meines Neffen es erforderte, ihren Starrsinn durch Gesetzlichkeit zu beugen, so hat sie doch nie weder Schonung noch Großmut, noch wahre Güte ertragen wollen.

Man glaube nur nicht, daß gemäß ihren Reden mich Privathaß oder Rache gegen sie leite. Mir ist es schmerzlich, von ihr sprechen zu müssen, und wäre mein Neffe nicht, so würde ich nie an sie denken, noch von ihr reden, noch gegen sie handeln.

Möge die hohe Appellation nun meine Bitte erhören und entscheiden, ob die Frau Beethoven und der Stadtsequester Nußböck die Vormundschaft über meinen Neffen erhalten sollen oder ich, der im Testament angesetzte Vormund (mit meinem von mir gewählten, mir sehr gemäßen und meinem Neffen nützlichen Mitvormund Herrn v. Peters), der ich zugleich Wohltäter, Erhalter und Ernährer meines Neffen seit fünf Jahren bin.

Die Entscheidung bringt meinem Neffen Wohl oder Wehe; das letztere gewiß — fällt sie wider mich aus. — Denn mein Neffe braucht mich, ich nicht ihn. In pekuniärer Hinsicht würde ihm dieses nicht allein schaden, sondern auch seine ganze moralische Existenz leidet hierdurch eine nachteilige Veränderung.

Diese Angelegenheit ist ohnehin in so schlechte Hände geraten, daß, wenn es auf diesem Fuße bliebe, ich mich nicht mehr damit abgeben

könnte, und meinen Neffen nur dem Schutz der Vorsehung anempfehlen müßte. — Wird mir im Gegenteil, wie ich hoffe, wieder ganz allein sei Wohl und Weh' anvertraut, so werde ich die Erziehungskosten fortwährend wie bisher bestreiten, welches ich ohnehin immer würde getan haben. Wie ich für seine Zukunft gesorgt, hat man schon gesehen, und es dürfte hierin noch mehr geschehen. — Sollte ich auch als Mensch einmal gefehlt haben, oder gar mein Gehör in Anschlag kommen, nimmt man doch einem Vater wegen beidem sein Kind nicht weg, — und der bin ich meinem Neffen allzeit gewesen, wie seinem Vater ein Wohltäter!

Gott segne mein Werk, ich lege das Wohl und Wehe einer Waise an das Herz und den waltenden Geist der hohen Appellation! — *Sapienti honestas lex est, libido lex est malis!* [Dem Weisen ist die Ehrenhaftigkeit Gesetz, den Bösen die Leidenschaft.]

Gehorsamster

Nachtrag. Da, wie man bei den Mitteilungen über die Frau Beethoven gesehen, schon bei ihren Eltern sich der Trieb zeigte, ihre eigenen Vergehungen unschuldigen Menschen zuzuschreiben, wie 1811 sie unschuldige Menschen an ihrer Untat angegeben, oder doch wußte, daß selbe unschuldig eingezogen wurden, ohne an ihrer Untat teilzuhaben, und man bei den Mitteilungen über den Magistrat ebenfalls gesehen hat, welche falsche Fakta sie mir zugeschrieben, und wie sie mich immer verleumdet hat, so läßt sich von diesem Magistrat erwarten, daß er noch mehreres d. g. [dergleichen] in seinen Berichten gegen mich aufzischen werde, wovon ich gar nichts weiß; wo man aber aus allem Vorhergegangenen ersehen wird, was man davon halten könne. Da vielleicht der Magistrat auch mit dem vom Pfarrer von Mödling sein sollenden! Papieren, welche man schon bei der letzten Kommission der löblichen L. R. hatte, gegen mich angezogen wird kommen, so ist die Aufklärung über diesen Gegenstand nicht am unrechten Ort.

Es war 1818 im Mai, wo ich meinen Neffen, welchen ich im Februar 1818 von Herrn v. Giannatasio zu mir genommen, auch mit aufs Land nahm. Sein damaliger Hofmeister konnte uns als ein Studierender nicht aufs Land begleiten, ich glaubte auch in Mödling die nötige Zeit zu finden, meines Neffen musikalisches Talent auszubilden. Man rühmte mir den dortigen Pfarrer als guten Jugendlehrer, und so übergab ich ihm meinen Neffen.

Leider fand ich bald, daß ich mich in dem Herrn Pfarrer sehr geirrt hatte. Dieser geistliche Herr hatte Montags noch nicht seinen



Sonntagsrausch ausgeschlafen, und war alsdenn wie ein wildes Tier. Ja, ich schämte mich für unsere Religion, daß dieser einen Mann des Evangeliums vorstellte.

Mein Neffe war nicht zu bewegen, ihm Achtung und Folgsamkeit zu beweisen, natürlich, denn er behandelte ihn über jede Kleinigkeit auf die brutalste, roheste Art, ließ seine Schüler wie Soldaten auf die Bank legen, und der stärkste von ihnen mußte den Korporal machen und die Fehlenden mit einem Stocke abprügeln. Diese Methode verbat ich mir nun gänzlich bei meinem Neffen anzuwenden, auch ließ ich nicht zu, daß mein Neffe morgens mit seinen Schülern in die Kirche ging, da ich das ungeziemende Betragen derer wahrgenommen und meinen Neffen nicht in diesem Schwärm wissen wollte. Man kann denken, daß dies schon zu einer Anklage diene, daß ich keine Religion habe oder meinen Neffen nicht religiös anführte.

Indem ich die Schiefheit dieses Mannes nur zu sehr einsah, ließ ich nach einigen Wochen meinen Neffen nicht mehr hingehen, und ließ einen Lehrer für ihn aus der Stadt kommen. Daß nichts versäumt wurde, zeigt das gute Zeugnis von 1818 vom 26. August, das letzte unter der Obervormundschaft der löbl. L. R. und meiner Vormundschaft, welches sogar noch besser ist, als das Vorhergegangene.

Man kann denken, daß das Wegnehmen meines Neffen vom Pfarrer seine Eitelkeit beleidigte. Hierzu kamen noch die Intrigen der Frau Beethoven, denn es war bekannt, daß Seine Hochwürden nicht gleichgültig gegen das schöne Geschlecht wären. Man erzählte in dieser Hinsicht Tatsachen von Sr. H. W. — welcher wir arme, jedoch gebildete Laien uns ebensowohl enthalten als schämen würden. Überhaupt war er weder geliebt noch geachtet von seiner Gemeinde, sowohl wie von anderen Geistlichen. Dieser Mann schämte sich nicht, ein neues Werkzeug in den Händen der Frau Beethoven gegen mich zu werden. Er hatte, ihr zu Gefallen, einen Aufsatz (nach ihrer Aussage) geschrieben, worin mehrere falsche Beschuldigungen gegen mich vorkamen, und welcher, wie es schien, bei den L. R. bei der letzten Kommission beachtet wurde, obschon die Protokolle zeigen müssen, daß nichts gegen mich erwiesen worden. Man kann denken, daß der Magistrat nicht ermangeln wird, dergleichen neuerdings in Anschlag zu bringen. Man sieht, daß 1819 vom März an, wo mein Neffe nicht bei mir war und ich auch nicht mehr Vormund war, wie es zugegangen, wie seine Sitten sich verschlimmert, wie die Mutter ihn immer mehr herausschleppte, er wieder aus dem Institut lief, wann er wollte, und schon hierdurch keine gute Prüfung zu erwarten war.

Nun kam noch der unselige Rat der Frau Beethoven hinzu, daß

mein Neffe mit Fleiß suchen solle in die zweite oder dritte Klasse zu kommen; dies geschah auch, wie das Zeugnis von 1819 der österlichen Prüfungen beweist. Zu guter Letzt erhielt er noch gar einen Blutsturz durch sie.

Da ich mich seit Juni 1819 wieder als Vormund betrachtete und selbst handelte, so wird man den Unterschied schon wieder finden zwischen dem Besseren und Schlechteren; denn mit Kraft und Würde, wie es mir geziemt, habe ich mich allem ferneren Unfug des Magistrats widersetzt, und erklärt, „daß ich einmal das Geld, was ich gebe, durchaus dem Zwecke gemäß angewendet wissen will“. Diese Sprache, welche ich endlich gezwungen war, gegen eine Behörde zu führen, die sich allzeit allem beabsichtigten Guten von mir, entgegenstemmte, erregte ihre Rache gegen mich, und ihre Gemeinheit gesellte sich leicht mit dieser verdorbenen Frau Beethoven und wurde durch selbe das Werkzeug, das Wohl meines Neffen, wie schon immer, neuerdings zu untergraben, und mich auf alle Weise zu erniedrigen. Aber ich hoffe: *convitia hominum turpium laudes puta!* [Halte die Verleumdungen schimpflicher Menschen für Lob!]

Ich berufe mich auf den Allmächtigen als Zeugen, der mein Inneres sieht, daß ich anders nie als nach den besten und richtigsten Grundsätzen in Rücksicht meines Neffen mehr als fünf Jahre hindurch für ihn gehandelt und gesorgt habe. Übrigens habe ich es mir immer als Pflicht auferlegt, mich meines Neffen nie entäußern zu können; ich bin aber durch den Magistrat eines ganz anderen belehrt worden, hoffe aber, daß die hohe Appellation meiner Meinung hierin sein werde. Ich muß schließlich noch sagen, daß mir scheint, daß es noch gar nicht erwiesen, ob ich den Magistrat als eine kompetente vormund-schaftliche Behörde anzuerkennen habe! Wien, am 18<sup>ten</sup> Februar 1820.“

[Eine diplomatisch getreue Wiedergabe liegt noch nicht vor, ist aber von anderer Seite zu erwarten.]

Diese lange Denkschrift hatte durch ihr sachliches Gewicht doch den Erfolg, daß Beethoven mehr Freiheit in der Ausübung seiner Pflichten als Vormund erhielt. Daß er darin nicht sehr glücklich war und durch die hinterlistige Schwägerin Johanna fortwährend gestört wurde, geht aus dem Lebensgang des Neffen hervor. Viele Einzelheiten ergeben sich aus den Nachrichten über die Personen, die in der Denkschrift genannt sind; und denen im Handbuch besondere Abschnitte gewidmet sind (vgl. u. a.: Bernard, Blöchliger, Kudlich, Rio, Tuscher, Winter).

Die Vormundschaft über den Neffen Karl wurde für Beethoven ein Unheil. Nur die ungeheure Schaffenskraft des Meisters ermög-

lichte noch während der Streitigkeiten mit der Schwägerin trotz der Sorgen um den Neffen das Schaffen mächtiger Meisterwerke, unter denen die *Missa solennis*, die IX. Symphonie, die letzten Quartette als Gipfel hervorragten.

(Bei Th.-R. III, IV, V alle wichtigen Urkunden zur Geschichte der Vormundschaft, die dann im November 1920 durch Dr. Karl Habek im „Neuen Wiener Journal“ ausführlich erzählt wurde.)

(Vgl. die Abschnitte: Brüder, Neffe, Schwägerin Johanna, Peters, Piuk, überdies „Die Zeit“, Wien, 25. Dezember 1907 und das Vorwort zum Katalog LV von Franz Malota in Wien „Autographe von Beethoven.“, E. Kastner, „Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe“ S. 620ff. — Der Geistliche von St. Michael in Wien, der in der Denkschrift angedeutet ist, kann nach gütiger Mitteilung des Herrn Hofrats Dr. Theod. Gottlieb entweder sein der Provizial Constantinus Sommer oder der Probst Don Leopold Machaine oder sein unmittelbarer Nachfolger Probst Ignatius Thomas. Siehe oben S. 380.)

## W.

**Wähner, Friedrich.** Zeitgenosse Beethovens. Wähner hat im Todesjahr des Meisters seine Beethovenerinnerungen aufgezeichnet, die ja nicht von großem Belang waren und durch einfältige Zwischensätze verunziert sind. Ohne nähere Herkunftsangaben mitgeteilt in der „Zeitschrift für Kunst, Literatur...“ von 1837 (Nr. 120—123), dann noch wiederholt z. B. in „Neue freie Presse“, 13. Februar, und bei Kerst, „Erinnerungen“ II, S. 97. Wähner ist eigentlich in mancher Beziehung ein Schwätzer gewesen, doch wollen wir der Vollständigkeit wegen einige Stellen nach den angegebenen Quellen wiederholen. Über den Gang des Menschen scheint er sich niemals den Kopf zerbrochen zu haben. Mehrere physiologische Merkwürdigkeiten müssen allen Lesern auffallen. Seine Behauptung: „Wie er den Verführungen des Weines männlich widerstand, so scheint auch die Macht der Liebe ihn nie beherrscht zu haben“, ist leicht als das Urteil eines Unkundigen nachzuweisen. Vieles übrigens geht mit dem zusammen, was bessere Quellen aussagen.

„Häufig steht das Äußere seltener Naturen mit ihrem Innern in einer wunderbaren Übereinstimmung; das war bei Beethoven der Fall. Nicht ganz von mittler Größe, eilte er in kurzen, stets gleichen Schritten dahin, als sei er unabänderlich gezwungen, selbst mit den Füßen eine Art Takt zu halten. Sein Gang hatte etwas Flughaftes, gleich dem Ansatz eines Reisenden, der rüstig ein bestimmtes Ziel verfolgt. Die

Richtung des Hutes wich von der gewöhnlichen Ordnung ab und war das einzige Schiefe, das sich an dem sonst höchst geraden Mann vorfand. Man sah ihr das Ungesuchte, Natürliche an, und konnte eben deshalb nicht umhin, sie mit dem Ganzen seiner Erscheinungen ins Einverständnis zu setzen. Von seiner Kleidung ließ sich sagen, daß er vernünftigerweise weder zu viel noch zu wenig dafür tat. Sein Kopf geht in mannigfaltigen Kupferstichen durch die Welt, sie sind aber alle, verglichen mit der unerschöpflichen, wandelbaren Bedeutung seiner Züge, ungenügend.

Eine neue, durchgängige Verwandlung ging mit ihm vor, sobald er, was er zur Zeit gern tat, von ganzem Herzen hell auflachte. Seine Züge traten dann gleichsam aus allen ihren gewohnten Ufern hervor und überströmten ihn bis zum Unmaße, ja bis zum Unschönen mit der kindlichen Naivität. Er sah dann in der Tat nicht mehr wie ein bedeutender Mann aus, sondern wie ein liebenswürdiger Knabe, der in der vollen Unschuld seiner Freude Gesichter schneidet und dabei eine unendliche Gutmütigkeit zum Durchbruch kommen läßt. Wieder ein ganz anderer war er, wenn der Genius mit der Fülle seiner Hingebungen ihn plötzlich zu beseligen schien und ihn zu den lichten Höhen der Begeisterung emportrug. Was die alten Dichter von dem Anhauche der Musen und Götter aussagen, was wir von den Propheten hören, daß der Geist des Herrn sie ergriffen habe, das wiederholte sich an Beethoven oft visionenartig. Sein aufgeschlagenes Auge glich dann einem Himmel, in welchem die Funken des Gefühls wie Sterne auf und nieder sprühten. Es war, als ob in solchen vorübergehenden Momenten der Erhöhung auch das Haar mit seinen Silbertönen kräftiger aufblinkte und an den Akkorden der Bewegung teilnähme. Von Natur aufwärts strebend, war es in seiner lyrischen Unordnung wohl dazu geeignet, der stillen Betrachtung einen optisch-magischen Betrug zu spielen. Über seine Stirne mag das Urteil einer Dame entscheiden, welches hier von besonderem Gewicht sein muß, da sie die Musikstücke Beethovens mit entschiedener Vorliebe und ausgezeichnetester Virtuosität vortrug, was dieser verdienstermaßen mit dankbarer Ergebenheit anerkannte. ‚Beethoven‘, so rief sie ihm einst mit angenehmer Laune zu, ‚was haben Sie für eine schöne Stirn!‘ Der Belobte erwiderte herzlich: ‚So küssen Sie denn die schöne Stirn!‘ Er hatte dabei vielleicht scherzend an jene Königin gedacht, die sich bereit erklärte, einen häßlichen Dichter zu küssen, weil er ihr so schöne Sachen sagte.

Die Weichheit der Inkarnation erinnerte an jene Eigentümlichkeit seiner musikalischen Meisterschaft, die in mancher Beziehung Ähnlichkeit mit der tiefen Gemütlichkeit Jean Pauls hat. In dem Maße, als

der Ausdruck des Gesichts sich änderte, gerieten doch die festeren Teile in eine leise Bewegung, als folgten sie den Wellenschlägen des Gemütes heimlich nach. Sonst war Beethovens Physiognomie, solange ich ihn gekannt habe, von lebhafter Färbung und grunddeutsch.

Von der Natur, wie wenige ihrer Günstlinge darauf angewiesen, in sich selbst ein Leben voller Genüge zu führen und dessen Früchte der Mit- und Nachwelt zuzuwenden, war er in keinem Sinne ein Mann der Gesellschaft. In früheren Jahren soll er verschiedentlich in höhere Zirkel gezogen worden sein. Da aber seine Stärke nicht in dem Glanze eines vollendeten Spieles lag, worauf er je länger, je mehr freiwillig verzichtete; da er außerdem kein Talent für die leichten Formen des vornehmen Umgangs besaß, so ist das Verhältnis zwar fortwährend auf beiden Seiten ein gutes geblieben, jedoch so, daß die nähere Berührung allmählich, wie im Wege eines freundschaftlichen Abkommens, aufgehört haben mag. Sooft er bei den Aufführungen seiner Werke die Direktion übernommen hat, ist er jedesmal mit den herzlichsten Huldigungen ausgezeichnet worden, von seinen erklärten Anhängern und Bewunderern mit begeistertem Jubel. Im übrigen ehrte man seine Freiheit, ohne ihm durch Zudrang lästig zu werden, freute sich seiner, wie eines hochwillkommenen Gastes und erteilte ihm in der Stille das Ehrenbürgerrecht, wie es vor ihm schwerlich ein Fremder empfangen hat. So lebte er unter den Wienern, alles und jedes Zwanges ledig, beschränkt auf einen kleinen Kreis von Bekannten, mit welchen er sich von Zeit zu Zeit freundlich und wohlwollend unterhielt, bis der Verlust des Gehörs in der Folge ihn nötigte, auch dieser flüchtigen Geselligkeit mehr und mehr ein Ziel zu setzen. Zwar führte er zur Vermittlung des Gespräches ein Portefeuille der auswärtigen Angelegenheiten bei sich, worin er kurzgefaßte Eröffnungen aufnahm und dann darüber, so gut es gehen wollte, den Faden einer zerstückten Unterredung anknüpfte; aber auf die Länge wurde dieses Auskunftsmittel für beide Teile schwierig und ermüdend; gegen das Ende seines Lebens hat er sich nur in dringenden Fällen dazu verstanden. Es erregte ein eigenes, wehmütiges Gefühl, den Musageten vor sich zu sehen, der das Jahrhundert mit dem Zauber seiner Töne verherrlichte und nicht ein armes Wort von menschlicher Lippe vernehmen konnte.

Er streifte viel im Freien herum, wechselweise geteilt zwischen Stadt und Land, wie denn die außerordentliche Beweglichkeit seines Geists sich bis auf einen gewissen Grad auch seiner Lebensweise mitteilte. Im allgemeinen war er nicht leicht zugänglich, wozu er in seiner Art guten Grund hatte, doch spielte er weder den Sonderling noch den Spröden nach der Manier so vieler Aftergenies. Im Besitze eines fest-

gegründeten Ruhmes sah er über die kleinen Schwankungen der Tagesmeinung ruhig hinweg, wogegen er auf der anderen Seite für jede ehrlich gefühlte Beifallsäußerung empfänglich war, selbst wenn ihr das Wahrzeichen der Kennerschaft fehlte. Ebenso wenig als er die Menschen suchte, entzog er sich scheu und einsiedlerisch ihrer Nähe. Einige öffentliche Orte besuchte er nicht gerade regelmäßig, doch häufig; das waren die Sammelplätze, wo eine liebevolle Beobachtung sich von mehreren Seiten her an seiner Gegenwart unbemerkt erfreute. So ernst er daselbst in seiner Abgeschlossenheit war, so leicht ging er zur Jovialität über, wenn ihm eine gelegene Mitteilung unter seinen Bekannten vorkam. Einen heiteren Gedanken pflegte er lächelnd, auch wohl lachend einzuführen und ihm das Geleite bis ans Ende des Weges zu geben; ebenso verhielt er sich gegen seine Umgebung, wenn die Würfe der Unterhaltung ihm behagten.

Oft überraschte er durch schlagende Wendungen. Einst fragte ich ihn, was er von Sebastian Bach halte. Die Antwort war: ‚Kein Bach, sondern ein Meer!‘ Ein andermal fand ich ihn aufgeregt, glühend vor Zorn, unruhig auf seinem Sitz sich hin und her wendend. Es handelte sich in diesem kritischen Augenblick um eine Kränkung seiner Autorrechte. Für eine Wiener Zeitschrift hatte er aus besonderer Gefälligkeit für den damaligen Herausgeber des Blattes eine kleine musikalische Komposition geschrieben, worin ihm von fremder Hand etwas korrigiert worden war. Nachdem er sich seines Unmutes entladen hatte, brach er nach kurzer Pause in die Worte aus: ‚Es gibt in der Kunst keine Regel, die nicht durch eine höhere aufgehoben werden könnte.‘ —

Er trank gern ein Glas Wein, hielt sich aber dabei an eine unverbrüchliche Norm; die Zahlen, die er sich festgesetzt hatte, waren ihm geheiligte Zahlen. Was darüber hinausging, erschien ihm wie ein Fehler gegen den reinen Satz, wie ein Verstoß gegen die Kraft der richtigen Instrumentalbegleitung. Die Preise mußten einen anständigen Rang behaupten, er schien den Wert des Weines im Grunde mehr nach dem Tarif als nach der Zunge zu beurteilen. Er, ein geborener Rheinländer, zog die ungarischen Gattungen allen anderen vor.

In seinem Urteil über Menschen und Dinge verriet er einen scharfen Blick. Es gibt eine Erfahrung, die sich leicht aus dem Schutt zusammenklauben läßt; diese war nicht sein Teil, noch weniger nach seinem Sinn. Schönen Seelen ist dagegen eine gewisse Weihe angeboren, welche sie der Mühe überhebt, weitläufige Versuche anzustellen; sie sind gegen die Erbärmlichkeiten des Lebens von innen heraus verwahrt. Diesen Takt des Urteils hatte Beethoven. Mißbilligungen sprach er nicht stark aus, deutete sie nur leise an; man konnte aber bald merken, wo er hinauswollte.

In Ansehung seines sittlichen Charakters darf man von ihm sagen, daß er zuweilen Affekten unterlag, aber keinen Leidenschaften. Rasch auflodernd, wie er war, überaus empfindlich im Punkt der Ehre, ein Feind jeder lästigen Zögerung, ist er späterhin durch den Verlust des Gehörs mitunter in Situationen geraten, die einen unschätzbaren Beitrag zur Theorie der komischen Kontraste liefern.

Wie er den Verführungen des Weines männlich widerstand, so scheint auch die Macht der Liebe ihn nie beherrscht zu haben. Die Liebe ist der dunkle, geheimnisvolle Punkt in seiner Laufbahn, worüber schwerlich jemand mit voller Sicherheit Auskunft geben wird. Denn, wie menschlich schön er sich auch gegen seine Bekannten gehen ließ, so glich er doch zugleich dem Mädchen aus der Fremde, deren Würde und Höhe die Vertraulichkeit verscheuchte.

Er war ein Freund der vernünftigen Freiheit; sie war bei ihm, ungebunden von einem politischen Glaubensbekenntnis, der Spiegel seiner wohlgeordneten Seele, in dessen Licht er auch die Welt zu sehen wünschte. Er äußerte sich darüber nicht in Tiraden; wer aber die unauslöschliche Handschrift der Natur zu lesen verstand, die an ausgezeichneten Individuen mit eigentümlicher Klarheit ausgeprägt ist, der mußte bald einsehen, in welchem exemplarischen Sinne Beethoven die Lebensfrage der Zeit beantwortete. Seine Freiheitsliebe, die zunächst natürlich eine künstlerische war, hat ihn zuweilen in wunderliche Kollisionen verwickelt, wie er denn für gut aufgelegte Augenzeugen überhaupt dasjenige in hohem Grade besaß, was man den unfreiwilligen Humor nennen könnte, jenen, der mehr für andere als für sich selbst da ist.

Die Wiener haben ihm jederzeit mit guter Laune die konventionellen Forderungen erlassen, welche das gewöhnliche Leben mit sich führt. Er war kein geschickter Wirtschaftler, hielt aber in seiner Art gut Haus. Ob er wohlhabend oder dürftig gestorben sei, das sollen die Mäkler ausmachen, uns geht es hier nichts an. — Der tugendhafte Mensch war in ihm eins mit dem tugendhaften Künstler.

Der Liebe gegen seinen Neffen sei noch gedacht als eines augenscheinlichen Beweises seiner Herzensgüte. Wie eine Löwin um den Besitz ihrer Jungen kämpft, so hat er sich um das Glück bemüht, auf die Erziehung des Jünglings, der einige Zeit nicht in den besten Händen gewesen sein soll, Einfluß zu gewinnen. Sein Auge glänzte vor Freude, wenn er ihn ansah; alle Liebe, die in seinem reichen und tiefen Gemüte war, schien sich in diesem einzigen Gegenstande zu vereinigen. Der zärtlichste Vater kann nicht mehr an der Entwicklung seines Sohnes teilnehmen, als Beethoven an den Fortschritten seines Neffen.“

**Waldstein**, Graf Ferdinand Ernst (geb. zu Dux in Böhmen 1762, gest. in Wien 26. Mai 1823). Begabter Musikliebhaber, der für den jungen Beethoven in Bonn und noch in Wien freundschaftlich gewirkt hat. Er muß spätestens 1787 nach Bonn gekommen sein, um das Noviziat im Deutschen Ritterorden durchzumachen. Am 17. Juni 1788 erhielt er in feierlichster Weise den Ritterschlag. Mit dieser Feier und wohl als deren Nachklang hängt offenbar das Ritterballett zusammen, das der kunstbegabte, prachtliebende Hoch- und Deutschmeister für Bonn komponierte, und das dort mit Beethovens (zum Teil wohl auch Waldsteins) verhältnismäßig schwacher Musik am 6. März 1790 aufgeführt wurde, und zwar als musikalische Schöpfung des Grafen Waldstein. Es ist ziemlich klar, daß Beethoven sich dabei als Tondichter schwächer gestellt hat, als er es noch war. Die damalige Stufe des jungen Künstlers hat man nicht nach dem Ritterballett zu beurteilen, sondern nach den Kaiserkantaten (siehe bei: Kantaten, Märsche und Ritterballett). Vermutlich hängt damit die Schenkung eines Klaviers an den aufstrebenden Virtuosen Beethoven zusammen. In der Fischerschen Handschrift ist eingetragen: „Churfürst Max Franz gab dem Graf von Wallenstein den Auftrag, den Herrn Ludwig van Beethoven nach Wien zu besorgen.“ Dies bezieht sich jedenfalls auf die wichtige Reise nach Wien im Herbst 1792. Waldstein dürfte zugleich mit dem Großmeister des Ordens, dem Kurfürsten, 1793 von Bonn fortgegangen sein, zunächst nach Münster, später nach Wien. Jedenfalls hat er, mit fast dem gesamten Hochadel Österreichs bekannt, dem jungen Beethoven durch seinen Einfluß alle Türen geöffnet, sicher auch bei Lichnowski, wo der Künstler sogleich in seiner ersten Wiener Zeit auftaucht. Mit dem Grafen Waldstein muß einige Jahre lang ein gutes Einvernehmen gewaltet haben, sonst hätte Beethoven ihm nicht um 1804 die Sonate Op. 53 gewidmet, deren erste Ausgabe im Mai 1805 erschienen ist. Der Graf, der aus politischen Gründen schon 1795 mit dem Großmeister gebrochen hatte, erhielt durch den englischen Botschafter in Wien, Fürst Ludwig Starhemberg, die Erlaubnis, in England ein deutsches Regiment zu errichten. Waldstein wurde großbritannischer Obrist und wurde 1809 in dieser Eigenschaft dem österreichischen Hauptquartier zugeteilt. 1812 legte er mit päpstlicher Erlaubnis die Komturswürde beim Deutschen Ritterorden zurück, um zu heiraten. Er vermählte sich mit einer jungen geistreichen Dame des Hochadels, mit Isabella Rezwuska, am 9. Mai 1812. Thayer vermutet, daß diese Dame bei der Widmung der ersten Messe in Frage gekommen sei, und daß erst zuletzt die Widmung an den Fürsten Kinsky beschlossen wurde (Th.-R. III, S. 44, Anm.). Am



23. November 1816 wurde dem Grafen Waldstein ein Töchterchen geboren, das man Ludmilla taufte. Später heiratete sie einen Grafen Deym. Über ihn und sie erfährt man manches durch die Baronin du Montet und Lulu Thürheim. 1813 fand die Baronin du Montet den Grafen Waldstein geistreich, überraschend belesen und unterrichtet und von besonderer Begabung für Sprachen, deren er mehrere vollkommen beherrschte. Die „Patois“ soll er glänzend nachgemacht haben. Noch zur Kongreßzeit fällt er in der Gesellschaft durch seine Talente auf. 1819 noch ist er unter den Zeugen der Vermählung des Fürsten Rasumowsky (nach Wassietschikoff). Doch weiß Lulu Thürheim, über die Persönlichkeiten ihrer Zeit bestens unterrichtet, daß Waldstein durch Geldunternehmungen um sein Vermögen kam und das Opfer von Halunken wurde. Er verarmte. Seine Gemahlin, ursprünglich Erbin eines großen Vermögens, das aber nicht alsbald flüssig wurde, starb etwa 1823. Mit alledem scheint sich auch das Band zwischen Waldstein und Beethoven gelockert zu haben. Er verschwindet aus Beethovens Kreis, wodurch eine Stelle im Gesprächsbuch, die bei Walter Nohl („Konversationshefte“ I, S. 214) zu finden ist, verständlich wird. Man sitzt im Gasthaus oder der Weinstube, und Oliva schreibt auf: „Sprechen Sie nicht zu laut, Ihr Verhältnis ist zu bekannt — das ist eine Unannehmlichkeit der öffentlichen Orte, daß man in allem so gehindert ist, alles horcht und hört. — Der Graf Waldstein war ja auch in der Nähe — lebt er hier?“ Die Antwort Beethovens muß erraten werden und hat wohl bejahend gelautes. Ob sie sich damals wohl begrüßt haben? Der Graf verbrachte seine letzten Jahre in Wien, und zwar in dürftigen Verhältnissen.

(Dazu ein offenbar wohlunterrichteter Aufsatz: „Ludwig van Beethoven“ im „Teplitz-Schönauer Anzeiger“ vom 16. Dezember 1920, ohne Verfasseramen nach Lulu Thürheim und nach Mitteilungen von B. Marr, dem Casanovaforscher in Dux, dem auch die Mitteilung verdankt wird, daß in der Duxer Schloßbibliothek nichts über das Verhältnis des Grafen Ferdinand Waldstein zu Beethoven vorgefunden wurde.) Für Beethoven hat es sich bewahrheitet, was ihm der Graf beim Abschied von Bonn 1792 noch ins Stammbuch geschrieben hatte, daß er nämlich in Wien „Mozarts Geist aus Haydns Händen“ empfangen werde. Ob sich der verarmte Graf wohl an die Jugendzeit in Bonn erinnert hat, wenn er in Wien den berühmt gewordenen Beethoven sah? Tragisch ist es, daß der notleidende Graf starb, ohne zu wissen, daß er seit wenigen Tagen reicher Erbe geworden war.

(Neben den Schriften, die oben genannt sind, kommt hauptsächlich Th.-R. in Frage. Von Wichtigkeit Wegeler, „Notizen“ S. 15f. — „Die

Musik“ Bd. III, Heft 13, S. 31ff. — In Beethovens Stammbuch der Schattenriß Waldsteins. Abbildung bei Pfohl, „Beethoven“ 1922, und bei Ley, wo auch das ganze Stammbuchblatt vom 29. Oktober 1792 faksimiliert ist. Lulu Thürheim, „Mein Leben“ nach Register. Siehe auch bei: Sonaten, Op. 53, und: Variationen.)

**Wanzen.** Die Tatsache läßt sich nicht totsichweigen, daß Beethoven wohl sehr oft von den lebhaften Sechsfüßern geplagt wurde, die einen Schreck jeder reinlichen Hausfrau bilden. 1816 wurden in der Bettdecke des Neffen Karl solche Tiere vorgefunden, von denen man vermuten darf, daß sie aus der zerrütteten Hauswirtschaft Beethovens herkamen. Dann ist von Wanzen beim kranken Meister selbst die Rede in den Gesprächen, die bei Kerst, „Erinnerungen“ (II, S. 300) benutzt sind. Eine Statistik dieser Tierbesuche wird wohl von niemandem im Handbuch vermißt werden.

**Wawruch,** Andreas Ignaz (geb. 1782 zu Niemezis in Mähren, gest. 20. März 1842, wie es scheint, zu Wien). Zu Beethovens Zeit war er schon Professor an der Klinik für Wundärzte, nach Böckh wohnte er Nr. 149 in der Alservorstadt. Für die große Beliebtheit dieses Arztes spricht der Umstand, daß man 1822 auf 1823 sein Bildnis von Ziegler gemalt, im allgemeinen Krankenhaus aufstellte (Böckh, „Nachträge von 1823“ S. 120), und daß er mehrmals porträtiert wurde. Mit Beethoven kam er erst in Verbindung, als der Meister seine letzte Krankheit durchzumachen hatte. Nach dem Bruch mit Dr. Malfatti waren eine Zeitlang Dr. Staudenheim, dann Dr. Braunhofer Beethovens Ärzte gewesen. Aus mehreren Gründen kam der Letztgenannte nicht ans Krankenbett, auch Malfatti zögerte. Nun kam als letzter Dr. Wawruch an die Reihe, der dann kurz nach Beethovens unvermeidlichem Ableben auch eine Art Krankengeschichte schrieb (siehe bei: Krankheiten). Schindler hat aus Wawruchs eigenem Munde erfahren, daß Beethoven nur durch eine Art Zufall ihn holen ließ. „Nämlich ein auf die Klinik gebrachter Diener (Marqueur) aus einem Kaffeehause der Stadt hat ihm vertraut, daß Beethovens Neffe, als er einige Tage zuvor daselbst Billard gespielt, ihm den Auftrag gegeben, für seinen kranken Oheim einen Arzt zu suchen, und da er sich wegen Unwohlseins dieses Auftrags nicht entledigen konnte, so habe derselbe ihn nun ersucht, zu Beethoven gehen zu wollen. An das Krankenbett gekommen, sei dieser wirklich noch ohne ärztliche Hilfe gewesen.“ Der traurige Verlauf der Krankheit ist bekannt.

(Das Geburtsjahr Wawruchs wird auch mit 1772 angegeben, und zwar auf dem Steindruck von Friedr. Dewehrt, Wawruch in Sitzfigur von 1838. — Ein Blatt von F. Wolf stellt denselben Arzt in jüngeren

Jahren dar. — Lebensdaten zu Wawruch im „Neuen Necrolog der Deutschen“ Jahr 20 [1842] bei Wurzbach, bei Gurlit und Hirsch. Vgl. auch Phillebois „Taschenbuch der Wiener Universität“ Jahr 1821ff. Wawruch war auch Fachschriftsteller auf dem Gebiete der Arzneikunde. Überdies war 1812 die Schrift erschienen „Antiquitates typhi contagiosi“. — In bezug auf Wawruchs vorübergehende Beziehungen zu Beethoven besonders Schindler II, S. 110f. und 132, und Th.-R. IV und V. Ley bringt ein Bildnis. — Siehe auch bei: Breuning, „Aus dem Schwarzspanierhause“.)

**Weber**, Gottfried (geb. 1779 zu Freinsheim bei Mannheim, gest. 1839 auf einer Reise zu Kreuznach). Dieser Weber wurde zunächst Rechtsgelehrter, und als solcher wirkte er in Mannheim, Mainz, Darmstadt. 1832 wurde er zum Generalstaatsprokurator ernannt. Die nebenbei betriebene Musik führte ihn auf theoretische Fragen, auf welchem Gebiet er manche recht einfältige Erfindungen machte. Seine musikalischen Kompositionen, mir nicht geläufig, sollen nicht viel zu bedeuten haben. Daß er Beethoven je gesehen hätte, ist höchst unwahrscheinlich. Der Name Gottfried Weber wurde aber dem Meister spätestens 1817 bekannt. Beethoven äußerte sich Zmeskall gegenüber damals zustimmend über einen Aufsatz Webers in der Wiener „Allgemeinen Musikzeitung“ vom 19. Juni 1817 (Nr. 25: „Über eine chronometrische Tempobezeichnung, welche den Mälzelschen Metronomen, sowie jede andere Chronometer Maschine entbehrlich macht“). Beethoven schreibt an Zmeskall: „Mir scheint es noch das beste hierüber erfundene — nächstens besprechen wir uns darüber — verlieren sie dieses ja nicht —“ (Th.-R. IV, S. 63). Das weitere an dieser Angelegenheit entzieht sich unserem Blick. An eine briefliche Verbindung ist nicht zu denken. 1825 aber, als Beethoven mit Schotts in Verbindung war, und als Bruder Johann bei Schotts gebeten hatte, daß Gottfr. Weber die Korrektur einiger Werke Beethovens übernehmen solle, lehnte Weber dieses ab, wozu er noch einen häßlichen Ausfall gegen Beethoven beifügte (Ludwig Nohl, „Neue Briefe Beethovens“, passim, und Th.-R. V, S. 176). Bald danach erschien dann Gottfried Webers unbegründeter Angriff auf die Echtheit des Mozartschen Requiems, bei welcher Gelegenheit sich Weber manche Blößen gab. Abt Stadler trat gegen Weber auf, und Beethoven, der als Musiker und Kenner Mozarts von der Echtheit des Requiems überzeugt sein mußte, schrieb an Stadler einen bemerkenswerten Brief, einen von den wenigen, die auf fremde Noten Rücksicht nehmen. In Jahns „Mozart“ ist die Angelegenheit des Requiems ausführlich besprochen (siehe auch bei: Stadler).

**Weber, Karl Maria v.** (geb. 18. Dezember 1786 zu Eutln, gest. 5. Juni 1826 zu London). Um nahezu genau 16 Jahre jünger als Beethoven, konnte Weber für die Frühzeit, ja noch für die mittlere Zeit des Meisters noch keine Bedeutung haben, doch ist er anfangs unter die Feinde, dann unter die Freunde Beethovens zu zählen. Als Sohn eines Offiziers, der später Verwaltungsbeamter und an verschiedenen Orten Theaterunternehmer war, hatte Weber eine unruhige Jugend, die ihn übrigens schon früh mit der Bühne bekannt machte. Den ersten Unterricht erteilte ihm sein Bruder Fridolin (geb. 1761). Später, in Hildburghausen, unterrichtete ihn J. P. Heuschkel im Klavierspiel, das er in der Folge bis zur Virtuosität ausbildete. Es folgten einige Studien im Kontrapunkt bei Michael Haydn in Salzburg und bei anderen in weiteren musikalischen Fächern. Op. 1 waren „Fughetten“, die 1798 herauskamen. Weber hatte es selbst lithographiert, worüber die Geschichte der Lithographie Auskunft gibt. Vom Oktober 1803 bis übers Jahr lernte Weber in Wien weiter beim Abt Vogler, da Jos. Haydn eine Lehrerschaft abgelehnt hatte. 1804 wurde er durch Voglers Förderung Kapellmeister am Stadttheater zu Breslau. Nach mehrerem Ortswechsel ging er nochmals zu Vogler, der damals in Darmstadt lebte. Meyerbeer und Gänsbacher waren dort seine Mitschüler. Man beachte wohl, daß Weber auf Vogler geradewegs eingeschworen war, und daß damit ein beethovenfeindlicher Zug in Webers jugendliches Fühlen kommen mußte. In den Jahren gegen 1813 hielt sich Weber zeitweise in Mannheim, München, Leipzig, Berlin, Gotha und Weimar auf. Im genannten Jahr wurde er Kapellmeister am landständischen Theater in Prag. Noch 1810 war er Gegner Beethovens. Dazu ist von Bedeutung ein Brief vom 26. März 1810 an Hans Georg Nägeli, mit dem er damals in Verbindung stand. Nägeli hatte ihn für einen Nachahmer Beethovens gehalten. Dagegen tritt Weber auf: „Erstens hasse ich alles, was den Stempel der Nachahmung trägt, und zweitens bin ich zu sehr in meinen Ansichten von Beethoven verschieden, als daß ich je mit ihm zusammen zu treffen glauben könnte. Die feurige, ja beinahe unglaubliche Erfindungsgabe, die ihn beseelt, ist von einer solchen Verwirrung in Anordnung seiner Ideen begleitet, daß nur seine früheren Kompositionen mich ansprechen, die letzten hingegen mir nur ein verworrenes Chaos, ein unverständliches Ringen nach Neuheit sind, aus denen einzelne himmlische Genieblitze hervorleuchten, die zeigen, wie groß er sein könnte, wenn er seine üppige Fantasie zügeln wollte.“ (Dieses Schreiben, mitgeteilt bei Schindler II, S. 331, war im Jänner 1914 bei C. G. Börner in Leipzig.) 1809 hatte Weber sich auch recht abfällig über Beethovens „Eroica“

und die B-Dur-Symphonie geäußert in einem Bruchstück „Tonkünstlerleben“, 4. Abschnitt, „Fragment einer musikalischen Reise“. Vgl. Ad. Sandberger, „Beethovenaufsätze“ S. 41f. Bald danach in Prag wurde es anders. Mittlerweile hatte Weber Erfolge auf dem Gebiet dramatischer Musik errungen. 1810 hatte in Frankfurt a. M. seine „Silvana“ Erfolg gehabt. Der Februar 1810 mit den Mißhelligkeiten von Vater und Sohn, die beide aus Stuttgart ausgewiesen wurden, änderte gänzlich die bisher sehr zügellose Lebensweise Webers. In Prag wirkte der junge Künstler nun mit Eifer für Beethovens Musik, von der er unter anderem auch den „Fidelio“ einstudieren ließ, der zum erstenmal am 21. November 1814 aufgeführt wurde. Weber ist darüber ärgerlich, daß die Oper nicht sogleich verstanden wurde. An Gänsbacher schreibt er darüber: „... Es sind wahrhaft große Sachen in der Musik, aber — sie verstehens nicht — Man möchte des Teufels werden! Kasperle, das ist das Wahre für sie.“ 1816 erfolgten zwei Aufführungen der „Schlacht bei Vittoria“, über welche Weber in einem Briefe an Rochlitz sehr nachsichtig urteilte (vgl. den Abschnitt: Schlachtmusik). Beethoven rechnete denn auch, er mußte ja Webers Wirken in Prag erfahren haben, den jungen Künstler zu seinen lieben Freunden. 1823, als Weber schon in Dresden die Oper leitete, brachte er auch dort den „Fidelio“ zur Aufführung (Th.-R. IV, S. 437). Vierzehn Proben wurden abgehalten und verhalfen zu einem befriedigenden Erfolg. Unterdessen wuchs Weber in seiner künstlerischen Bedeutung mächtig heran. Der „Freischütz“ drang in Berlin durch und fand schon am 18. Juni 1821 bei der Erstaufführung eine glänzende, beifallüberschüttete Aufnahme. Vom Wiener Opernhaus (Kärntnertortheater) war die Webersche Oper „Euryanthe“ bestellt worden, und der Komponist kam der Aufführung wegen nach Wien. Bei dieser Gelegenheit besuchte er Beethoven in Baden. Die Geschichte dieses Besuches wird von Webers Schüler Julius Benedict in folgender Weise erzählt (so nach den Mitteilungen an Thayer):

„Verehrter Herr! Ich versuche es, wie ich Ihnen versprochen habe, die Eindrücke bei mir zurückzurufen, welche ich von Beethoven empfangen habe, als ich zuerst mit ihm in Wien im Oktober 1823 zusammentraf. Er wohnte damals in Baden; doch kam er regelmäßig einmal in der Woche in die Stadt und verfehlte dann niemals bei seinen alten Freunden Steiner und Haslinger vorzusprechen, deren Musikladen damals in dem Paternostergäßchen war, eine kleinere Straße, welche nicht mehr existiert, zwischen dem Graben und dem Kohlmarkt.

Wenn ich nicht irre, so war es an dem Morgen, an welchem ich Beethoven zum erstenmal sah, als Blahetka, der Vater der Pianistin, meine

Aufmerksamkeit auf einen kurzgedrungenen Mann richtete, mit sehr rotem Gesichte, kleinen stechenden Augen, buschigen Augenbrauen, mit einem sehr langen Überrock bekleidet, der ihm fast bis an die Fußknöchelreichte, welcher etwa um zwölf Uhr den Laden betrat. Blahetka fragte mich: ‚Wer meinen Sie, daß dies ist?‘ Ich rief sofort: ‚Das muß Beethoven sein!‘ Denn trotz der hohen Röte seiner Wangen und seinem durchaus vernachlässigten Äußern war ein Ausdruck in diesen kleinen stechenden Augen, welchen kein Maler wiedergeben könnte. Es war eine Stimmung aus Erhabenheit und Melancholie gemischt. Ich achtete, wie Sie sich wohl vorstellen können, auf jedes Wort, welches er sprach, als er sein kleines Buch aus der Tasche zog und eine Unterhaltung begann, welche für mich natürlich fast unverständlich war, insofern er nur auf Fragen antwortete, welche die Herren Steiner und Haslinger ihm mit Bleistift aufschrieben.

Ich wurde ihm bei dieser Gelegenheit noch nicht vorgestellt; aber das zweitemal, etwa eine Woche später, stellte Herr Steiner mich dem großen Manne als einen Schüler von Weber vor. Die übrigen anwesenden Personen waren der alte Abbé Stadler und Seyfried. Beethoven sagte zu Steiner: ‚Ich freue mich, daß Sie wieder mal ein deutsches Werk verlegen. Ich habe viel Rühmenswertes von Webers Oper gehört und hoffe, daß sie ihm und Ihnen viel Ehre und Geld einbringen wird!‘ Steiner ergriff darauf die Gelegenheit, zu sagen: ‚Hier ist ein Schüler Webers‘, worauf Beethoven mir sehr freundlich die Hand bot und sagte: ‚Bitte, sagen Sie Herrn v. Weber, wie glücklich ich sein würde, ihn in Baden zu sehen, da ich vor dem nächsten Monat nicht nach Wien kommen werde.‘ Ich war so verwirrt, als der große Mann zu mir gesprochen hatte, daß ich nicht den Mut hatte, irgendwelche Fragen an ihn zu richten oder die Unterhaltung mit ihm fortzusetzen.

Wenige Tage später hatte ich die Freude, Weber und Haslinger mit noch einem anderen Freunde (Piringer) nach Baden zu begleiten; sie gewährten mir das große Vorrecht, mit ihnen in Beethovens Wohnung zu gehen. Nichts konnte herzlicher sein als die Art, wie er meinen Lehrer aufnahm. Er wünschte uns in das Helenental und in die ganze Umgebung zu führen; das Wetter aber war ungünstig, und wir waren genötigt, auf diesen Ausflug zu verzichten; alle aßen zu Mittag an einem Tische in einem Wirtshause; ich saß an dem anderen Ende von ihnen und hatte die Freude, ihrer Unterhaltung zuzuhören.

Als ich ihn zuerst in Baden sah, sein weißes [vermutlich verschriebenes für „weiches“] Haar, welches über die mächtigen Schul-

tern herabwallte — wie er zuweilen seine Augenbrauen zusammenzog, wenn ihn irgendetwas bewegte, zuweilen in ein gewaltsames Gelächter ausbrach, unbeschreiblich peinlich für die Zuhörer — da wurde ich berührt, als ob König Lear oder einer der alten gälischen Barden vor mir stände.

Ich darf hinzufügen, daß ich die erste öffentliche Aufführung eines seiner sogenannten ‚nachgelassenen Quartette‘ in seiner eigenen Gegenwart hörte. Schuppanzigh und seine Genossen, welche früher seine Interpreten gewesen waren, waren dieser Gelegenheit kaum gewachsen. Da sie selbst die Musik nicht zu verstehen schienen, waren sie gar nicht imstande, den Zuhörern ihre Auffassung mitzuteilen. Der allgemeine Eindruck war durchaus unbefriedigend. Erst als Ernst [es ist offenbar der Geiger Heinr. Wilh. Ernst aus nach-Beethovenscher Zeit] sich vollständig mit dem Geiste dieser Komposition erfüllt hatte, konnte die Welt ihre lange verborgenen Schönheiten entdecken.“

Benedict erzählt weiter, er habe im Monat November, als Beethoven in die Stadt zurückkehrte und täglich seine Besuche im Pater-nostergäßchen machte, selten die Gelegenheit versäumt, sich dem Kreise junger Bewunderer anzuschließen, welche Beethoven ihre Ehrerbietung zeigen wollten und von ihm bemerkt zu werden hofften. Er nennt unter diesen Karl Maria v. Bocklet, dessen Schüler Worzischek, Leon de St. Louvain, Mayseder, Holz, Böhm, Linke, Schuppanzigh, Franz Schubert und Kanne. Am Morgen nach der ersten Aufführung der „Euryanthe“ (25. Oktober), als das Geschäft von allen musikalischen Autoritäten angefüllt war, sei Beethoven erschienen und habe Haslinger gefragt: „Nun, wie ging die Oper gestern abend?“ Die Antwort war: „Ein großer Triumph.“ Da rief er aus: „Das freut mich, das freut mich!“ und als er Benedict bemerkte, sagte er: „Ich wäre so gern ins Theater gegangen, aber“ — und er zeigte auf seine Ohren — „ich gehe nicht mehr an diese Orte.“ Dann fragte er den Regisseur Gottdank: „Was hat die kleine Sonntag für Fortschritte gemacht? Ich nehme großes Interesse an ihr. Und wie ist das Buch? Gut oder schlecht?“ Gottdank beantwortete die erste Frage in günstigem Sinne, betreffend die andere zuckte er die Achseln und machte ein verneinendes Zeichen. Darauf sagte Beethoven: „Immer dieselbe Geschichte! Die Deutschen können kein gutes Libretto schreiben.“ Benedict nahm das Konversationsbuch und schrieb: „Und Fidelio?“ — Worauf Beethoven antwortete: „Das ist ein französisches und italienisches Buch.“ Und als Benedict ihn fragte: „Welche halten Sie für die besten Librettos?“ nannte er den „Wasserträger“ und „die Vestalin“.

Über das Zusammentreffen in Baden schrieb Karl Maria v. Weber am 5. Oktober 1823 an seine Gattin: „... Ich war recht müde und mußte gestern um 6 Uhr wieder heraus, weil um 7 $\frac{1}{2}$  die Partie nach Baden verabredet worden war. Diese fand auch statt mit Haslinger, Piringer und Benedict; aber leider in dem schändlichsten Regenwetter. Die Hauptsache war, Beethoven zu sehen. Dieser empfing mich mit einer Liebe, die rührend war; gewiß sechs bis siebenmal umarmte er mich aufs herzlichste und rief endlich in voller Begeisterung: „Ja, du bist ein Teufelskerl, ein braver Kerl!“ Wir brachten den Mittag miteinander zu, sehr fröhlich und vergnügt. Dieser rauhe, zurückstoßende Mensch machte mir ordentlich die Cour, bediente mich bei Tisch mit einer Sorgfalt wie seine Dame usw. Kurz, dieser Tag wird mir immer höchst merkwürdig bleiben, sowie allen, die dabei waren. Es gewährte mir eine eigene Erhebung, mich von diesem großen Geiste mit solcher liebevollen Achtung überschüttet zu sehen. Wie betrübend ist seine Taubheit, man muß ihm alles aufschreiben. Wir besahen die Bäder, tranken aus der Quelle und fuhren nach 5 Uhr wieder nach Wien zurück.“

In ganz ähnlicher Weise schildert Max Maria v. Weber in der Biographie (1864) seines Vaters (Bd. II, S. 510) den Besuch bei Beethoven in Baden: „Die drei Männer waren erregt, als sie in das öde, fast ärmliche Zimmer traten, das der große Ludwig bewohnte. Der Raum war in der größten Unordnung. Musik-, Geld-, Kleidungsstücke auf dem Fußboden, auf dem unsaubern Bette Wäsche gehäuft, der offenstehende Flügel mit dickem Staub bedeckt, zerbrochenes Kaffeegeschirr auf dem Tische.“ Einige Bemerkungen über Beethovens äußere Erscheinung folgen nun. Nach den Umarmungen und Beethovens höchst freundlicher Begrüßung schimpfte Beethoven über die Theaterverwaltung, die Konzertunternehmer, übers Publikum, die Italiener, „besonders aber über die Undankbarkeit seines Neffen“. Weber, „der sehr bewegt war“, riet, eine Kunstreise ins Ausland zu unternehmen, nach Deutschland, England. Beethoven schrie: „Zu spät!“ Er nahm „demonstrierend“ Weber „unter die Arme und zog ihn mit nach dem Sauerhof, wo er speiste. Hier war Beethoven ganz Herzlichkeit und Wärme gegen Weber —“. Nach Schindlers Andeutung (II, S. 56) hätte Beethoven damals „ein Feuerwerk von sprühenden und prasselnden Witzfunken und Sarkasmen“ abgebrannt. Weber ging zur Kur nach Marienbad und nach Ems und im Frühling 1826 nach London, schon schwer lungensüchtig. Dort erlag er seinem Leiden am 5. Juni 1826.

Die Schilderungen von der freundlichen Aufnahme Webers durch Beethoven könnten leicht den Begriff erwecken, als ob Beethoven den



jüngeren Meister jederzeit als besondere Erscheinung erkannt und betrachtet hätte. Dagegen sprechen aber mehrmalige Äußerungen des Wiener Meisters, die z. B. bei Seyfried, K. Holz und durch K. Czerny überliefert sind und dahin gehen, Weber sei zu spät zum Lernen gekommen, und die Kunst hätte sich bei ihm „nimmer recht natürlich entfalten können“. „Sein [Webers] sichtliches einziges Streben ging dahin, für genial zu gelten“ (Seyfried, „Studien“, Anhang S. 22, Th.-R. I, S. 82; II, S. 183). Beethoven konnte ja nicht ahnen, daß Webers „Euryanthe“ ein Ausgangspunkt für die Richtung eines Richard Wagner werden sollte. Er fühlte sich mit Recht dem jungen Talent überlegen. So mag sich auch die Äußerung gegen Grillparzer erklären: „Weber hat vier Hörner gebraucht, Sie sehen, daß ich da ihrer acht nehmen müßte, wo soll das hinführen?“ Beachtet möge auch sein, was man dem Meister 1826 ins Gesprächsheft schreibt: „C. M. Weber soll gestorben sein.“ Holz notiert nach einer nicht erhaltenen Äußerung Beethovens: „Ich habe ihm einmal zu verstehen gegeben, was ich von ihm denke. Wir führten ihm zu Ehren Ihr Quartett in Es (das 10.) auf; das Adagio fand er zu lang; ich aber sagte, Beethoven hat auch ein längeres Gefühl und eine längere Phantasie als alle, wie sie dastehen und nicht dastehen. — Seit dieser Zeit kann ihn auch Linke nicht mehr leiden: das können wir ihm nicht vergessen.“

Ob die Zurückweisung Beethovens, die Partitur der „Euryanthe“ nach der Aufführung durchzuprüfen, richtig überliefert ist, so, wie sie Schindler in der I. Auflage seines „Beethoven“ mitteilt (S. 99, Anmerkung), ist fraglich. Immerhin wäre es denkbar, denn „die Einsicht in die Partitur“ geschah in Schindlers „Beiseyn“. Beethoven hätte gesagt, „daß er [Weber] dieses Ansuchen vor der Aufführung seiner Oper hätte machen sollen, jetzt fände er es zu spät, außer Herr v. Weber wolle damit eine solche Reform vornehmen, wie er es mit seinem Fidelio gethan“.

(Daß sich an Karl Maria v. Weber eine weitverzweigte Literatur knüpft, ist bekannt. Das Wichtigste davon ist in meinem „Beethoven“ genannt. Die Arbeiten von Friedr. Wilh. Jähns sind hervorzuheben. Zu beachten auch A. W. Ambros, „Bunte Blätter“ [1872]: „Der Originalstoff zu Webers Freischütz“. Manches in den Musiklexika, einschließlich Riemanns und Groves, vgl. auch C. v. Wurzbachs „Biograph. Lexikon“. Die Arbeiten von Ludwig Nohl über „Beethoven“ gehen auf die Beziehungen zu Weber ein. — Im „Jahrbuch der Landeskunde von Niederösterreich“ [1914 auf 1915 S. 473] ist die Nachricht zu finden, daß Weber 1823 in Wien auch den berühmten Rosenbaumschen Garten besucht hat. — Günther Koch in München besaß vor etlichen

Jahren das Notizbuch über Webers Leitung des Prager Theaters vom September 1813 bis Oktober 1816. — Als neue Erscheinung nachzutragen: Julius Kapps Weberbiographie. — Selbstverständlich nehmen alle Kompendien der Musikgeschichte auf Weber Bezug, auch die ausländischen. In der Reihe „Les musiciens célèbres“ bringt der „Weber“ von Georges Servières am Schluß eine brauchbare Bibliographie. — An Bildnissen Webers herrscht kein Mangel. — Siehe auch bei: Schlachtmusik.)

**Weckbecker.** Musikliebende Wiener Familie, aus der einige Mitglieder Zeitgenossen Beethovens gewesen sind. Der jetzt lebende (Baron) Wilhelm Weckbecker hörte von seinem Großvater noch die Schilderung der auffallenden Orchesterleitung durch Beethoven 1814 bei Gelegenheit einer Aufführung der Schlachtmusik (vgl. Ed. Leisching, „Der Wiener Congreß“ S. 277, und Frimmel, „Studien und Skizzen zur Gemäldekunde“ III. Bd. S. 70 und Tafel XX).

**Wegeler,** Franz Gerhard (geb. in Bonn 1765, gest. Koblenz 1848). Königl. preuß. Geheimrat, Regierungs-Medizinalrat, Inhaber des Eisernen Kreuzes, Ritter des Roten Adlerordens 3. Klasse mit der Schleife, Mitglied der medizinischen Gesellschaften in Wien, Paris, Berlin, Bonn und mehrerer anderer. Als Jugendfreund Beethovens und Herausgeber des Büchleins: „Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven“ ist er in allen bedeutenden Schriften über den Künstler tausende Male genannt. Die sehr gewissenhaft geprüften und zusammengestellten „Notizen“ des begabten Mannes bilden die wichtigste Quelle für Beethovens Bonner Zeit. Er wurde 1782 nach ausdrücklicher Mitteilung in der Vorrede mit Beethoven, „dem 12jährigen Jüngling“, bekannt. Diese Angabe wurde von Thayer bezweifelt, doch brachte Riemann in seiner dritten Ausgabe des Thayerschen „Beethoven“ Gründe bei (Th.-R. I, S. 220f.), die für die Richtigkeit der Wegelerschen Mitteilung sprechen. Nur ist zu berücksichtigen, daß Beethoven damals stets noch als jünger galt, und daß man statt 1782 etwa 1784 zu setzen hätte, sicher ist es, daß die Bekanntschaft mit Breunings und mit Beethoven sehr früh anzusetzen ist. Von ausschlaggebender Bedeutung ist dabei eine Mitteilung des Herrn Dr. Karl Wegeler in Koblenz, des Enkels, in der „Koblenzer Zeitung“ vom 20. Mai 1890. Er beruft sich darin auf einen bis dahin unbekannt gebliebenen Brief Beethovens an Wegeler. Darin wird ausdrücklich gesagt, daß der F. G. Wegeler den Künstler schon fast seit seiner Kindheit gekannt habe. Riemann nimmt mit Recht an, daß Thayer jedenfalls seine alte Ansicht aufgegeben hätte, wenn ihm jener Brief bekannt gewesen wäre. Wegeler spielt in den „Notizen“ darauf an, daß

der „12jährige Jüngling“ Beethoven „jedoch schon Autor“ war. Das heißt wohl, daß von ihm schon ein Werk gedruckt war. Man hat dabei wohl an die Variationen über einen Marsch von Dreßler zu denken, die 1782 erschienen sind. Wegeler „lebte ununterbrochen in der innigsten Verbindung“ mit ihm bis September 1787. Dabei ist jedenfalls Beethovens erste Reise nach Wien übersehen, so daß die „ununterbrochene“ Verbindung nur mit Vorbehalt aufzunehmen ist. Aber Wegeler bringt die Stelle nicht als biographische Mitteilung über Beethoven, sondern nur einleitend mit Hinweis auf sein eigenes Leben. Er knüpft auch an die Jahreszahl 1787 sogleich die Mitteilung an, „wo ich zur Beendigung meiner ärztlichen Studien die Wiener Schulen und Anstalten besuchte“. „Nach meiner Rückkehr im Oktober 1789 lebten wir in einer ebenso herzlichen Verbindung fort, bis zu Beethovens späterer Abreise nach Wien gegen Ende 1792, wohin auch ich im Oktober 1794 auswanderte.“ Dazu eine lange Fußnote, aus der hervorgeht, daß Wegeler zu jener Zeit Rektor der jungen Universität gewesen und als Gegner der französischen Republik böse angegriffen worden ist. Wegeler verließ Bonn, um in Wien Schutz zu finden. Bezüglich des Verhältnisses zu Beethoven in Wien fährt Wegeler fort: „So trafen wir mit den nämlichen ungeschwächten Gefühlen abermals zusammen, und nun verging nur selten ein Tag, ohne daß wir uns sahen. In der Mitte des Jahres 1796 kehrte ich nach Bonn zurück, und es begann unser Briefwechsel, der jedoch im Laufe der sehr bedrängten Zeit eben kein fleißiger genannt werden kann. Zu einer lebhaften Korrespondenz war aber auch von beiden Seiten um so weniger Veranlassung, als wir ohnedies von unserm wechselseitigen Schicksal in Kenntniss erhalten wurden, er durch die Geschäftsbriefe Simrocks an ihn, durch meine Briefe an Freunde und Kollegen in Wien, bei denen ich ihn eingeführt hatte, sowie an meinen Schwager Stephan v. Breuning daselbst — ich auf dem nämlichen Wege und durch Briefe von Ferdinand Ries.“ Damit ist die für manche sonst befremdende Tatsache erklärt, daß wir nur wenige Briefe Beethovens an Wegeler besitzen. Sie sind von größtem Wert für die Kenntniss von Beethovens Leben und werden im Handbuch an vielen Stellen benutzt. Die Nachträge zu den „Notizen“ erschienen 1845.

(Siehe auch bei: Breuning, Ries, Rochlitz und Schindler. In G. v. Breunings Buch „Aus dem Schwarzspanierhause“ S. 8f. wird mitgeteilt, daß F. G. Wegeler aus einer ärmlichen Familie stammte, die aus dem Elsaß eingewandert war. Im August 1915 wurde ein Feuilleton „Ein Jugendfreund Beethovens“, das von F. G. Wegeler handelte, in vielen Tagesblättern gedruckt, u. a. in der „Barmener Zeitung“ vom

19., in der „Neuen Züricher Zeitung“ vom 22., in der „Koblenzer Zeitung“ vom 23. August [o. K.]

**Weidner**, Josef (geb. zu Wien 1801, gest. um 1870 ebendort), Maler, der in vormärzlicher Zeit einen guten Namen hatte und viele Bildnisse aus hochadeligen und bürgerlichen Kreisen gemalt hat. Die Sängerin Katharina Weidner war seine Schwester und wurde die Gattin des berühmten Malers G. F. Waldmüller. Weidner heiratete in die Familie Emmerling, aus der ich noch reichliche Nachrichten über die Maler in der Familie erhalten habe. Es ist ermittelt, daß Weidner ein Bildnis Beethovens gemalt hat. Es muß nach Berlin gekommen sein. Doch ist es nicht erhalten. Dagegen blieb uns eine Zeichnung Weidners mit dem schreitenden Beethoven, der den Spazierstock schwingt. (Über die Beethovenüberlieferungen in bezug auf Weidner siehe Frimmel, „Studien und Skizzen zur Gemäldekunde“ III, S. 15f., und Frimmel im Buch „Beethoven im zeitgenössischen Bildnis“ S. 55.)

**Weigl**, Joseph (geb. 1766 zu Eisenstadt, gest. 1846 zu Wien). Joseph war der Sohn des Musikers Jos. Franz Weigl. (Dieser lebte von 1740 bis 1820.) Der Sohn zeigte frühe Begabung, wurde bei Albrechtsberger und Salieri ausgebildet. Schon als 16jähriger schrieb er seine erste Oper „Die unnütze Vorsicht“, die aber noch nicht aufgeführt wurde. Zur Aufführung gelangte erst 1789 „„Il pazzo per forza“, auf welche Oper eine lange Reihe anderer folgte, von denen einige sehr beliebt wurden. Dies war sicher der Fall bei „L'amor marinaro“ (der Korsar), welche Oper am 15. Oktober 1797 zum erstenmal aufgeführt wurde. Beethoven benützte ein Thema daraus „Pria ch'io l'impegno“ für das „Allegretto con Variazioni“ seines Trios Op. 11 (B-Dur für Klavier, Klarinette oder Violine und Violoncell). Beethoven spielte dieses Trio beim Grafen Fries, als Steibelt in Wien war. (Siehe bei: Steibelt und Th.-R. II, S. 99f.) Es ist noch heute unklar, warum in der alten Urausgabe der Hinweis auf Jos. Weigl weggeblieben ist, da doch der Hinweis auf „Pria ch'io l'impegno“ beigefügt ist, um an eine bekannte Melodie von Weigl zu erinnern. Eine Plünderung war wohl nicht beabsichtigt. Beethoven hatte es nicht nötig, Themen zu entlehnen. Der alte Artaria wollte später von jener Zeit (1797) dem jungen C. Potter gegenüber noch wissen, daß Beethoven dies Thema von Artaria erhalten habe, ohne zu wissen, von wem es sei. Als es gedruckt war, sei der Künstler unwillig geworden und soll die Absicht geäußert haben, ein neues Finale zu Op. 11 zu schreiben. Es wird sich um eine ungenaue Erinnerung Artarias handeln.

Wenig später lehnt es Beethoven ab, Stoffe zu behandeln, die mit Weigls Ballett „Alcina“ verwandt waren. Dieses Ballett war am

28. Januar 1798 zuerst über die Bühne gegangen (siehe Th.-R. III, S. 69).

J. Weigl hatte einen großen Ruf erreicht, besonders durch seine „Schweizerfamilie“, und leitete viele Musikaufführungen. In Böckhs Nachschlagebuch wird er 1821 angeführt als „Tonsetzer, Kapellmeister und Operndirektor der k. k. Hoftheater in der Seilergasse beim Türkenkopf“. Besonders enge Beziehungen zu Beethoven scheinen nicht bestanden zu haben, aber auch von erklärter Feindschaft ist nichts bekannt, obwohl Weigl zur Gruppe der älteren Meister gehörte, die nicht gerade dem Fortschritt huldigten. Freilich muß man bedenken, daß Weigl bei Hof beliebt war — die Kaiserin Maria Theresia hatte ihn zu einem Oratorium angeregt: „La Passione di nostro Signore Giesu Christo“ —, und daß Beethoven dort oben nicht nach Gebühr geschätzt wurde. 1825 wurde Weigl zweiter Hofkapellmeister. Aus einer Eintragung in ein Gesprächsheft läßt sich schließen, daß Beethoven zu dieser Würde dem Neuernannten gratuliert hätte. Dies habe Weigl sehr gefreut (Th.-R. V, S. 455).

Weigl begleitete 1827 Beethovens Leichenzug.

**Weingenuß** Beethovens. (Siehe bei: Essen und Trinken.)

**Weinhaus**, ein Vorort des alten Wien, jetzt in „Groß-Wien“ mit einbezogen. Beethoven muß dort gewesen sein in einer der Besetzungen Malfattis, wo am 24. Juni 1814 Beethovens Kantate „Un lieto brindisi“ aufgeführt wurde zur Geburtstagsfeier Malfattis. 1820 wird Weinhaus als Ziel eines Spazierganges in einem Gesprächsheft erwähnt. Siehe den Abschnitt: Malfatti, und Walter Nohl, „Konversationshefte“ I, S. 314.)

**Weinmüller**, Karl Friedrich Klemens (geb. 1764, gest. 1828) und dessen Frau werden im „Sicheren Adreß- und Kundschaftsbuch von 1796“ angeführt als Hofchauspieler und Sängerin, die „nächst der Spiegelgasse 1128 in der neuen Gasse“ wohnten. In einem Briefchen Beethovens an den Grafen Moritz Lichnowski kommt Weinmüllers Wohnungsangabe für 1814 vor, im Spielmannschen Hause auf dem Graben 1188 (im 4. Stock), was mit der früher genannten Wohnung übereinstimmt. Weinmüller, dessen Frau in Beethovens Leben vorläufig nicht nachgewiesen ist, sang Baß und war schon 1801 in Mozarts „Zauberflöte“ als Sarastro aufgetreten. 1808 wirkte er in Haydns „Schöpfung“ im Universitätssaal als Solist. 1814 wurde Weinmüller für die glückliche Wiedererweckung des „Fidelio“ in der Rolle des Rocco beschäftigt. 1815 sang er offenbar aus Gefälligkeit im Wohltätigkeitskonzert vom Dezember jenes Jahres. In einer Skizze zu „Germania“ steht in der Partitur „Basso Weinmüller“.

**Weiß**, Franz (geb. 1788 in Schlesien, gest. 1830 zu Wien), Musiker von Begabung, zur Zeit Beethovens als Bratschist berühmt, mit dem Meister schon frühzeitig bekannt, als dieser bei Lichnowski wohnte. Weiß gehörte dem Schuppanzighquartett an, das für Beethoven bekanntlich von großer Bedeutung war. Späterhin, als Graf Rasumowsky sein Quartett bildete, kam mit Schuppanzigh und Linke auch Weiß in diese Musikergesellschaft, die dem Meister Beethoven treu blieb. Nach der Auflösung im Jahre 1815 reiste bekanntlich Schuppanzigh nach Rußland. Weiß blieb offenbar in Wien. Am 18. Mai 1818 hatte er eine Aufführung der Beethovenschen „Schlachtsymphonie“ durch eine Regimentsmusik veranlaßt. Nach Schuppanzighs Rückkehr wurden die Quartettabende am 14. Juni 1823 wieder aufgenommen. Weiß war wieder von der Gesellschaft und wird sehr oft als Mitwirkender genannt bis in die letzte Zeit Beethovens. (Vgl. Th.-R. II bis V. nach Register.) Nach den Erinnerungen des jüngeren Förster war Franz Weiß „lang und hager“, im Gegensatz zum dicken Schuppanzigh. — Im Gesprächsbuch von 1825, das im ersten „Beethovenjahrbuch“ II mitgeteilt ist, heißt es (S. 171): „Weiß säuft und sagt: Wie Gott will Maria Weber.“ Man war bei der Mahlzeit, und das Gespräch dürfte auf Karl Maria v. Weber gekommen sein. Franz Weiß komponierte auch, und seine Mitwirkung bei dem Variationenunternehmen Diabellis ist hervorzuheben. Auch größere Werke seiner Erfindung werden genannt. — Als Bratschist wirkte er auch mit in den großen Akademien vom Dezember 1813, und jedesmal war er auch zugegen bei den Proben und Aufführungen der letzten Quartette. (Siehe auch bei: Kraft, Linke, Schuppanzigh und in den dort angegebenen Quellen. Th.-R. II bis V nach Register.)

**Weiß**, ein Geistlicher bei Sankt Stefan in Wien, den Beethoven bei beginnender Taubheit um Rat fragte, und zwar in Abständen mehrmals. Wie Schindler (I, S. 43) mitteilt, war dieser Geistliche, den er Pater Weiß nennt, über Gehörsleiden sehr wohl unterrichtet. Auch die Ärzte schätzten ihn, und Beethoven soll sogar „mit Genehmigung seines Arztes“ bei Weiß Hilfe gesucht haben. Aber das Beethovensche Naturell verhinderte eine Lebensweise, wie sie Weiß vorschrieb. Dann nach Jahren, als Beethoven sich zunächst an Dr. Smettana gewendet hatte, versucht er es nochmals beim Pater Weiß (Schindler II, S. 13). Schindler begleitete ihn hin. „Rührend war die von dem würdigen Manne ihm bewiesene Teilnahme, und obgleich nichts versprechend, so fühlte sich Beethoven dennoch so wohlthuend dadurch gestärkt, daß er selber Hoffnungen auf einen guten Erfolg gesetzt hatte.“ Aber wiederum blieb der Meister nicht bei der Stange. „Der bestehenden

Medizinalgesetze wegen war es dem geistlichen Herrn nur gestattet, Patienten in seiner Wohnung zu behandeln. Unser Meister ward daher eingeladen, seinen freundlichen Arzt täglich zu besuchen. Indes schon nach wenigen Tagen blieb er aus.“ Auch eine schriftliche Ermahnung, die Kur nicht zu unterbrechen, hatte bei Beethoven keinen Erfolg. Weniger zuverlässig als Schindler dürfte in diesem Falle das Fischhoffsche Manuskript sein, das den Fall anders darstellt (Th.-R. II, S. 571).

**Weißbach**, Alois (geb. 1766 zu Telfs in Tirol, gest. 26. Oktober 1821 zu Salzburg). Weißbach wurde als Dichter sehr geschätzt. Sicher hatte auch Beethoven von ihm gehört, noch bevor er persönlich mit ihm zusammengekommen war. Weißbachs frühe Tätigkeit hatte der Heilkunde gegolten. Er wirkte pflichtgetreu und segensvoll und brachte es bis zum Kaiserlichen Rat, Professor der Chirurgie und Oberwundarzt im Johannesspital zu Salzburg. Seine dichterische Begabung kam zu einem gewissen vorübergehenden Erfolg in dem Trauerspiel „Der Brautkranz“ (hiez zu „Der Sammler“ I, S. 1809). Mit Beethoven kam er in Verbindung durch seinen Text zum „Glorreichen Augenblick“, den Beethoven im Herbst 1814 vertonte. Am 25. September jenes Jahres meldete „Der Wanderer“ (S. 1080) die Ankunft Weißbachs in Wien: „Der Professor A. Weißbach aus Salzburg war schon einige Tage früher hier angekommen.“ Über den sehr schwachen Text zur Kantate für den Kongreß gibt der Abschnitt: Kantaten Aufschluß. 1814 war Weißbach auch als Dichter für wohltätige Zwecke beschäftigt. (Hiez zu „Wiener Zeitung“ vom Januar 1815. Vgl. auch die „Wiener Abendpost“ vom 8. Januar 1815.) Dabei ist es beachtenswert, daß der unbedeutende Weißbach als „rühmlichst bekannter Dichter und Professor der Arzneiwissenschaft in Salzburg“ angeführt wird, wogegen unser Meister einfach „Herr Ludwig van Beethoven“ ist, der, wie man nach der einfachen Erwähnung denken könnte, noch gar nichts vorher geleistet hätte. Dr. Alois Weißbach schrieb bald darauf „Meine Reise zum Kongreß“ (1816) und für Sonnleithners Taschenbuch „Aglaia“ mehrere Beiträge (1816). Ein Buch „Aigen — Beschreibung und Dichtung“ erschien 1817. Die Beschreibung hat fürs „Beethovenhandbuch“ keine Bedeutung, aber die Dichtung läßt denn doch unangenehme Schlüsse auf Weißbachs Begabung zu: „Aigen! o sinniger Nahn! Aigen! dein eigen bist Du!“ Wir machen auch ein ! zu diesen weisen Dichterworten und sind sehr befriedigt von der Beobachtung, daß Beethoven nicht unter den Subskribenten war. Übrigens dachte Beethoven vorübergehend daran, den Neffen zu Weißbach nach Salzburg zur Erziehung zu schicken.

Mit diesem Plan scheint es zusammenzuhängen, wenn Bernard im März 1820 dem Meister ins Gesprächsheft schreibt: „Wann werden Sie an Weißbach schreiben?“ In demselben Heft (33) ist noch mehrmals von Weißbach die Rede. Einmal schreibt der wohlunterrichtete Bernard auf: „Weißbachs Stück wird nicht zur Aufführung kommen, es soll zu breit und gedehnt sein.“ Und noch einmal fragt man sich bei Beethoven an (diesmal ist's Peters), ob der Meister schon an Weißbach geschrieben hat. Dies hängt jedenfalls damit zusammen, daß Weißbach in einem überschwenglichen Brief vom 15. November 1819 (nicht 1810) Beethoven als „Herzensfreund“ eingeladen hatte, nach Salzburg zu kommen. (Ludwig Nohl kannte diesen Brief, nannte aber den Besitzer nicht. Vgl. Nohl, „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen“ S. 102.) Aus dem Weißbachschen Buch „Meine Reise zum Kongreß“, das 1816 in Wien bei Wallishauser erschienen ist, teile ich nun die Stellen mit, die sich auf Beethoven beziehen. Die schwülstige Redeweise müssen wir eben mit in den Kauf nehmen. Weißbach hatte 1814 den erneuerten „Fidelio“ gehört und berichtet (a. a. O. S. 164f.):

„Ganz von der Herrlichkeit des schöpferischen Genius dieser Musik erfüllt, ging ich mit dem festen Entschluß aus dem Theater nach Hause, nicht aus Wien wegzugehen, ohne die persönliche Bekanntschaft eines also ausgezeichneten Menschen gemacht zu haben; und sonderbar genug, als ich nach Hause kam, fand ich Beethovens Besuchskarte auf dem Tische mit einer herzlichen Einladung, den Kaffee morgen bei ihm zu nehmen.

Und ich trank den Kaffee mit ihm, und seinen Kuß und Händedruck empfing ich! Ja, ich habe den Stolz, öffentlich sagen zu dürfen: Beethoven hat mich mit dem Zutrauen seines Herzens beehrt. Ich weiß nicht, ob diese Blätter je in seine Hände kommen werden; er wird sie (ich kenn' ihn und weiß, wie sehr er auf sich selbst beruht) sogar nicht mehr lesen, wenn er erfährt, daß sie seinen Nahmen lobend oder tadelnd aussprechen. Aber sein Nahme gehört nicht ihm allein mehr, er gehört dem Jahrhundert an, und die Nachwelt fordert von der Mitwelt das Bild ihrer Herrlichen. Ich glaube in die Natur meines Geweihten geschaut und charakteristische Züge erfaßt zu haben.

Beethovens Körper hat eine Rüstigkeit und Derbheit, wie sie sonst nicht der Segen ausgezeichneter Geister sind. Aus seinem Antlitz schaut er heraus. Hat Gall, der Kranioskop, die Provinzen des Geistes auf dem Schädelbogen und -boden richtig aufgenommen, so ist das musikalische Genie an Beethovens Kopf mit den Händen zu greifen. Die Rüstigkeit seines Körpers jedoch ist nur seinem Fleische und



seinen Knochen eingegossen: sein Nervensystem ist reizbar im höchsten Grade und kränkelnd sogar. Wie wehe hat es mir oft getan, in diesem Organismus der Harmonie die Saiten des Geistes so leicht abspringen und verstimmbar zu sehen. Er hat einmal einen furchtbaren Typhus bestanden; von dieser Zeit an datiert sich der Verfall seines Nervensystems und wahrscheinlich auch der ihm so peinliche Verfall des Gehörs. Oft und lange hab' ich darüber mit ihm gesprochen; es ist mehr ein Unglück für ihn als für die Welt. Bedeutsam ist es jedoch, daß er vor der Erkrankung unübertrefflich zart- und feinhörig war, und daß er auch jetzt noch allen Übellaut schmerzlich empfindet; wahrscheinlich darum, weil er selbst nur der Wohllaut ist. Übrigens ist die Er-tötung dieses hohen Sinnes von einer andern Seite kläglich für ihn. Die Natur hat ihn ohnehin nur durch zarte und sparsame Fäden mit der Welt in Berührung gesetzt; der Mangel des Gehörsinns isoliert ihn noch mehr, wodurch er dann auch noch mehr auf sich zurück-gewiesen und in die Notwendigkeit gedrängt wird, den ewig heitern Genius der Kunst von den hypochondrischen Hunden anbellern zu lassen. Sein Charakter entspricht ganz der Herrlichkeit seines Talents. Nie ist mir in meinem Leben ein kindlicheres Gemüt in Gesellschaft von so kräftigem und trotzigem Gemüt begegnet. Inniglich hängt es an allem Guten und Schönen durch einen angeborenen Trieb, der weit alle Bildung überspringt. In dieser Hinsicht haben mich oft Äuße-rungen dieses Gemüts wahrhaft entzückt. Entheiligung dessen, was es liebt und ehrt, durch Gesinnung, Wort und Werk kann es zu Zorn, Wehre und auch Tränen bringen. Darum ist es mit der gemeinen Welt auf ewig zerfallen. Für das moralische Recht ist es so heiß erglüht, daß es sich dem nicht freundlich mehr zuzuwenden vermag, an dem es eine böse Befleckung erschauen hat müssen. Nichts in der Welt, keine irdische Hoheit, nicht Reichtum, Rang und Stand bestechen es; ich könnte hier von Beispielen reden, deren Zeuge ich gewesen bin. Diese hohe Reizbarkeit des Gemüts und der mächtige Trieb des Kunst-genius in ihm machen sein Glück und Unglück aus. Ich brauche wohl nicht zu bemerken, daß das Geld keinen andern Wert für ihn hat, als den der Notwendigkeit. Nie weiß er, wieviel er bedarf und wieviel er hingibt. Er könnte reich sein oder reich werden, umgäb' ihn nur ein Aug' oder ein Herz dazu, das liebend auf ihn sähe und redlich mit ihm teilte. So sehr ihn also sein Humor vor der Welt warnt und davon wegtreibt, so gibt ihn doch in vielen Fällen die Unschuld des Gemüts bösen Streichen preis. Er hat mit seinem Lose durch bittere Er-fahrungen hindurch müssen; aber so sehr ist seine Natur ab-gewendet von allem Getriebe der Welt, unerfahren darin und aller

Sorge ledig, daß er in alle Tücke wie ein Kind arglos und unbefangen hineinlächelt.

Dieses Gemüt hat jedoch nicht weniger Tiefe als Kindlichkeit. Seine Ansichten von dem Wesen, den Formen, den Gesetzen der Musik, ihren Beziehungen zu der Dichtkunst, zum Herzen usw. haben nicht weniger das Gepräge der Originalität als sein Tonsatz. Sie sind bei ihm im wahrsten Sinne eingeborne Ideen, nicht einstudierte Aphorismen. Ich weiß, daß Goethe, dessen persönliche Bekanntschaft er in Karlsbad [so meint Weißbach] machte, ihn auch von dieser Seite schätzen gelernt hat.

In Hinsicht auf die Sünde der Lust ist er unbefleckt, daß er wohl Bürgers Lied von der Manneskraft allen Männern der Haupt- und Residenzstadt zurufen kann. Seine sogenannte Weltsitte hat man als roh ausgeschrien, wahrscheinlich darum, weil er seinen Genius nicht beim Tanzmeister geholt und ihn nicht den Großen in die Vorzimmer schickt, weil — er sein will, wie er ist . . . Übrigens wird es wohl auf die Nachwelt kommen, daß diesen Meister die Zeit erkannt und die Besten geehrt haben. Ich nenne einen seiner Schüler, der für alle gelten mag: Erzherzog Rudolph von Österreich. Immer spricht Beethoven diesen Namen mit kindlicher Verehrung wie keinen anderen aus.

Von den Großen, in deren Kreisen er in früheren Jahren mehr gewesen, nahm er einen Vertrauten in seine Zurückgezogenheit mit: den Grafen Lichnowsky, einen Edlen in der edelsten Bedeutung. Sie lieben sich und erwärmen sich beide an dem ewig heißen Busen der Kunst.

Seine Lebensweise, insofern dabei auf die Einteilung der Tagesstunden, an die Abfertigung der Bedürfnisse und Geschäfte gedacht wird, ist allerdings etwas regellos. Von der Zeit scheint er kaum eine andere Notiz zu nehmen, als die ihm die Sonne oder die Sterne mitteilen. Diese Regellosigkeit erreicht den höchsten Grad in der Zeit der Produktion. Da ist er oft mehrere Tage abwesend vom Hause, ohne daß man weiß, wohin er gegangen. Ich schrieb ihm bei solcher Gelegenheit ein Lied an die Tür.“ [Das Lied ist wieder so, daß wir auf die Wiedergabe verzichten können.] Weißbachs Mitteilungen müssen überhaupt mit großer Vorsicht aufgenommen werden.

(Neben den Schriften, die oben genannt wurden, vgl. auch Strehlike, „Goethes Briefe“ II, S. 373. Gräffer, „Kleine Wiener Memoiren“ II T., 1845, S. 188f. Die Stelle über Beethoven ist ganz abgedruckt bei Th.-R. III, S. 447. Weißbach und Beethoven kamen oft beim „Römischen Kaiser“ zusammen. Da sie beide taub waren, schrien

sie beide zum geringen Vergnügen der übrigen Gäste. — Die Angelegenheit mit der Fahrt nach Salzburg des Neffen wegen ist aus Beethovens Brief vom 10. Oktober 1819 zu entnehmen, der durch Malota nach Köln ins Heyersche Musikhistorische Museum gelangt ist. [Erwähnung in Malotas Katalog LX, Vorwort.] Auch der Kurort Gastein wird im Zusammenhang mit einer Fahrt nach Salzburg erwähnt. Siehe auch J. J. H. Czikann und F. Gräffer, „Österreichische National-Enzyklopaedie“ VI. Bd., C. v. Wurzbach, „Biographisches Lexikon“, und J. Engls Kleine Monographie, die mir jetzt nicht zugänglich ist. Siehe auch Frimmel, „Beethovenstudien“ I und II. Bd., nach Register. — Vgl. die Abschnitte: Frauen, Rudolf, Lobkowitz, Taubheit.)

**Weißenthurn**, Johanna Franul v. Weißenthurn (geb. 1773 in Koblenz, gest. 1845), Schauspielerin und Sängerin, überdies Schriftstellerin. Schon 1789 kam sie ans Burgtheater in Wien. Napoleon sah sie als Phädra und soll ihr 3000 Fr. geschickt haben. Diese Dame muß mit Beethoven bekannt gewesen sein, da ihr ein Lied gewidmet wurde. Dieses ist in den Supplementband der Leipziger Gesamtausgabe aufgenommen als Nr. 278 mit der Entstehungszeit 1792—1795. Im Gesprächsheft Nr. 33 von 1820 wird sie genannt. Bernard schreibt auf: „Wann gehen wir zur Mad. Weißenthur . . .“ (Walter Nohl, „Konversationshefte“ I S. 148.) — 1796 wird ihre Wohnung angegeben mit Goldschmiedgasse 631.

**Weltruhm**. Beethoven hat schon als Knabe Anerkennung, ja Bewunderung in der Kunst gefunden, zunächst im engsten Kreise, dann immer weiter hinaus. Die meisten Fachgenossen und älteren Lehrer erkannten, daß sie einer ungewöhnlich kräftigen Begabung gegenüber standen. Es fehlte nicht an Förderung, Aufmunterung. Beim merklichen Anwachsen der Erfolge später in Wien wiederholte sich die so oft auch sonst beobachtete Erscheinung, daß dem Strebenden eine Gegenbewegung des Widerspruchs, auch des Neides entgegentrat, die dafür sorgte, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen. Die ältere Generation und die zöptisch Veranlagten machten bald gegen den jungen Meister des Klaviers und der freien Fantasie Front. Ein Krommer, Tayber, Gelinek, Vogler, Stadler, ja sogar Salieri, Albrechtsberger und Haydn blieben zum Teil mit geringem, zum Teil mit gar keinem Verständnis zurück, als Beethoven mehr und mehr seine Eigenart blicken ließ. Die meisten Werke fanden allerdings ihre Bewunderer, aber auch an Nieten fehlte es nicht. Die erste Fassung des „Fidelio“ hatte aus mehreren Gründen keinen Erfolg, die „Eroica“ wurde zunächst abgelehnt. Esterhazy war dann mit der C-Messe nicht zu-

frieden. „Prometheus“ hielt sich einige Zeit. Der Hauptfeind im Inneren und Äußeren war aber das zunehmende Gehörsleiden, eine Schwerhörigkeit, die keine ruhige Stellung, etwa eine als Kapellmeister, zuließ. Indes wirkten Verehrer und Freunde, voran Erzherzog Rudolf, die Fürsten Lobkowitz, Kinsky, Lichnowski und eine ganze Reihe von anderen Förderern ununterbrochen dahin, des Meisters Ruf zu verbreiten. Die drei erstgenannten hielten ihn 1809 durch eine sichere, wenigstens vorläufig sichere, Pension im Land zurück, als ein Ruf aus Kassel an den schon berühmt Gewordenen erging. Immer noch ist er aber einstweilen nur der „Herr van Beethoven“ bis zu durchschlagenden Erfolgen, wie sie Beethoven 1813 und 1814 kurz nacheinander beschieden waren. Was früher die subtilsten Quartette, die großartigsten Symphonien, Kantaten, gehaltvolle Lieder und geistsprühende Klavierkompositionen nicht beschert haben, kam in hohem Grad heran, als der große Völkerkongreß in Wien zusammengetreten war. Und es ist eine Ironie des Schicksals, daß gerade zwei Werke, die nicht zu den besten des Meisters gehören, mit ihrem Bombenerfolg ein plötzliches Anwachsen des Rufes zum Weltruhm hervorbrachten, nämlich die „Schlachtmusik“ und die Kantate „Der glorreiche Augenblick“. Diese mehr äußerlich lärmenden als tief gedachten Werke, aufgeführt in Gegenwart der Großen aus aller Herren Ländern, der Monarchen selbst und ihres ganzen Hofes, wirkten weit eindringlicher als alles, was Beethoven vorher zum Entzücken der kleinen Schar seiner Bewunderer geschaffen hatte. — So blieb es eine Zeitlang. Beethoven schuf als weltberühmter Tonkünstler weiter, bis durch das Eindringen der italienischen Oper und durch den frenetischen Jubel der Rossini-Begeisterung unser deutscher Meister eine starke Abschwächung des allgemeinen Rufes erleiden mußte, nicht im mindesten bei den Kennern, aber beim oberflächlichen Publikum, das gewöhnlich die Theater füllte. Eine kleine Gruppe von getreuen Anhängern raffte sich freilich auf, den Meister 1824 in einer Adresse höchlich zu ehren. Bei den Maiakademien von 1824 war der Beifall grenzenlos. Die IX. war da, und Stücke aus der Messe wurden gehört. Nun schwankte aber schon Beethovens Gesundheit sehr merklich, und während der Periode der letzten Quartette hatte der Meister keine Gelegenheit mehr, einen weithin wirkenden großen Erfolg zu verzeichnen. — Die großartige Kundgebung bei des Meisters Leichenbegängnis bewies dann, in welcher Hochschätzung Beethoven bei den Wienern 1827 stand.

Bis heute hat Beethovens Weltruhm angehalten, ja er ist ins Unermessliche gestiegen, so daß die Veröffentlichungen über ihn, auch wenn wir nur Deutschland berücksichtigen, nicht mehr zu überblicken sind.

Zu Beethovens Lebzeiten, das gehört ja auch zur Berühmtheit des Meisters, sind ihm schon ansehnliche viele fremde Werke gewidmet worden. Die Widmung von Wölfls Klaviersonaten Op. 7 sei in Erinnerung gebracht. Ries widmete dem Lehrer sogleich sein Op. 1 (zwei Sonaten), Simon Sechter vier Fugen, Ant. Halm eine „Grande Sonate“ Op. 15, Erzherzog Rudolf seine Variationen über Beethovens Thema. Aus der Ferne brachte Schnyder von Wartensee eine Sonate von Anton Liste, die dem Meister gewidmet ist. Christoph Grosheim in Kassel sandte das VIII. Heft seiner „Teutschen Gesänge“, das „Herrn Kapellmeister Ludwig v. Beethoven“ gewidmet ist. Moscheles stellte sich mit einer Sonate aus E ein. Gewiß nicht dem Wert nach kommt noch zuletzt Franz Schubert mit seinen Variationen über das französische Lied „Le bon chevalier“.

**Werke.** Im vorliegenden Handbuch hat für die Übersichtlichkeit der Angaben aus Beethovens Lebenslauf der zeitlich geordnete Abschnitt: Lebensgang gesorgt. Die Werke Beethovens werden nun in einem weiteren Abschnitt zusammengestellt, der zwar nicht chronologisch geordnet ist, wie A. W. Thayers „Chronologisches Verzeichnis“ von 1865, der aber so angeordnet ist, daß die einzelnen Werke dort eingesetzt sind, wie man sie in Nottebohms „Thematischem Katalog“ aufzuschlagen gewohnt ist. Die Gruppen der Bagatellen, Canones, Kantaten, Konzerte, Lieder, Ouvertüren, Quartette, Quintette, Sonaten, Symphonien und Trios sind ihrer besonderen Bedeutung wegen in besonderen Abschnitten behandelt, desgleichen einige andere Werke von hervorstechender Bedeutung.

Schon zu Lebzeiten des Meisters war man bemüht, katalogartige Übersichten über seine Werke herauszugeben. 1819 sind zuerst solche Verzeichnisse erschienen, also verfrüht. Eine Gesamtausgabe wurde wiederholt gewünscht und angeregt. Einen Brief oder Vertragsentwurf von ungefähr 1822 hat schon 1903 F. Bischoff in Graz veröffentlicht in Rich. Heuberger, „Musikerbuch aus Österreich“ I. Bd. (ohne Jahresangabe erschienen 1904). Die Handschrift: „Wie die Gesetzbücher sogleich bei den Menschenrechten . . .“, wurde von Bischoff kommentiert, der sie ganz richtig um 1823 ansetzt. In der späteren Veröffentlichung durch Max Unger für den Verein „Beethovenhaus“ in Bonn (vgl. Schiedermairs „Veröffentlichungen des Vereins Beethovenhaus in Bonn“ von 1920, „Beethoven über eine Gesamtausgabe seiner Werke“) werden dann die zeitlichen Grenzen mit 27. Juli 1822 und 17. November desselben Jahres mit Wahrscheinlichkeit abgesteckt (S. 11). In dieser Arbeit wird auf alle Verleger hingewiesen, mit denen Beethoven in der Angelegenheit einer Gesamtausgabe in Verbindung

gestanden hat. Mit Breitkopf & Härtel bestand schon 1810 eine solche Verbindung, aber auch mit Peters, Hoffmeister, Steiner, Artaria in Wien und Simrock in Bonn wurde angeknüpft, was alles bei der Wankelmütigkeit des mißtrauischen Meisters zu keinem bleibenden Ergebnis führte. Daß die Gesamtausgabe der Firma Breitkopf & Härtel nach Beethovens Tod erschienen ist, wissen alle Musikgeschichtler. Oskar Hase hat in der neuesten Auflage seines wertvollen Buches, „Breitkopf & Härtel“, die Sache eingehend besprochen. In mehreren großen Beethovenbiographien, voran bei Thayer, Deiters und Riemann, sind Beethovens Werke nach der Entstehungszeit besprochen. W. v. Lenz, „Kritischer Katalog sämtlicher Werke Ludwig van Beethovens“, ist mit Vorsicht zu benutzen. Seit Nottebohms „Thematischem Katalog“ (1851, zweite Auflage 1868 und neueste Auflage 1925 Breitkopf & Härtel) ist nun die Anzahl der Werke nicht unwesentlich angewachsen, so daß die Verlagshandlung Supplemente zur Gesamtausgabe herausgeben mußte. Und so muß auch folgendes Verzeichnis manches anführen, das bei Nottebohm fehlt. —

Gleich anderen Verzeichnissen der Werke Beethovens hat auch das vorliegende mehrere Zugeständnisse in bezug auf Strenge der Einteilung machen müssen. So wurde die Chorsymphonie nicht bei den Gesangswerken eingereiht, sondern den Orchesterwerken zugewiesen. Die Chorfantasia steht unter den Klavierwerken. Ich tröste mich in solchen Fällen mit der Überzeugung, daß Beethoven nicht dazu komponiert hat, um seine Werke bequem einteilen zu lassen. Vollständigkeit ist in bezug auf fertige Werke angestrebt. Einige ganz kleine Gelegenheitsskizzen sind weggeblieben, wie denn auch die Skizzen in Beethovens Notierungsbüchern vom vorliegenden Verzeichnis ausgeschlossen sind, wiewohl sonst oft genug auf sie Bezug genommen wurde.

Den Werken ohne Opuszahl ist der Vermerk „o. Op.“ beigegeben.

## A. Instrumentalmusik.

### I. Orchesterwerke.

(Siehe bei: Symphonien.)

Symphonie C-Dur o. Op.

- |              |        |        |
|--------------|--------|--------|
| 1. Symphonie | C-Dur  | Op. 21 |
| 2. „         | D-Dur  | „ 36   |
| 3. „         | Es-Dur | „ 55   |
| 4. „         | B-Dur  | „ 60   |
| 5. „         | C-Moll | „ 67   |

6. Symphonie F-Dur Op. 68

7. „ A-Dur „ 92

8. „ F-Dur „ 93

9. (Chorsymphonie) D-Moll „ 125

Musik zu einem Ritterballett (Jugendwerk ohne Opuszahl). (Siehe bei: Ritterballett.)

Musik zum Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus“ Op. 43. (Siehe bei: „Prometheus“.)

Musik zu Goethes „Egmont“ Op. 84 (siehe auch bei: Gesangsmusik). (Siehe bei: Egmont.)

Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria Op. 91. (Siehe bei: Schlachtmusik.)

Gratulationsmenuett o. Op. (Siehe bei: Gratulation.)

Triumphmarsch zu „Tarpeja“ o. Op. (Siehe bei: Märsche.)

12 Menuette

12 deutsche Tänze } o. Op. (s. bei: Tänze.)

11 Kontretänze }

Die Brühler Tänze von 1819 o. Op. (Siehe den eigenen Abschnitt, auch bei: Tänze und Gruppe V.)

#### Ouvertüren.

Ouvertüre (zu Prometheus, siehe oben).

„ zu Coriolan Op. 62.

„ zu Leonore (vermutlich 1) Op. 138.

„ zu Leonore (vermutlich 2) Op. 72a.

„ zu Leonore No. 3 Op. 72a.

„ zu Fidelio (E-Dur) Op. 72b.

„ (zu Egmont, siehe oben).

„ zu den „Ruinen von Athen“ Op. 113.

„ „Zur Namensfeier“ Op. 115.

„ zu „König Stefan“ Op. 117.

„ zur „Weihe des Hauses“ Op. 124.

#### II. Für Militärmusik.

Marsch in D-Dur, o. Op. (Siehe bei: Märsche.)

Marsch in F-Dur, o. Op.

2 Märsche für Militärmusik (komponiert zu einem Karussell in Laxenburg), o. Op. (Siehe bei: Anton Viktor.)

Marsch in C-Dur für Militärmusik, o. Op.

Polonaise für Militärmusik, o. Op.

Eccossaise in A-Dur für Militärmusik, o. Op.

#### III. Für Orchester mit konzertierenden Instrumenten.

a) Klavier mit Orchester siehe bei: Klavier.

b) Violine mit Orchester siehe bei: Streichinstrumente.

#### IV. Für Streichinstrumente.

##### a) Violine und Orchester.

Romanze in G-Dur Op. 40.

Romanze in F-Dur Op. 50.

Konzert in D-Dur Op. 61. (Siehe bei: Violinkonzert.)

Der erste Satz, Bruchstück eines Violinkonzertes in C-Dur aus dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien ist gedruckt bei L. Schiedermair, „Der junge Beethoven“.

Ein Skizzenblatt zu einem Violinkonzert, wie es im Katalog heißt, wurde unlängst 1826 im Katalog K. E. Henrici W. . . . angekündigt.

##### b) Violine und Klavier (siehe Klavier).

##### c) Violine, Viola und Violoncell.

Trio in Es-Dur Op. 3.

Drei Trios, G-Dur, D-Dur, C-Moll Op. 9.

Serenade in D-Dur Op. 8.

##### d) Zwei Violinen und Baß.

Sechs ländlerische Tänze, o. Op.

e) Zwei Violinen, Viola und Violoncell. (Siehe bei: Streichquartette.)

Sechs Quartette, F-Dur, G-Dur, D-Dur, C-Moll, A-Dur, B-Dur, Op. 18.

Drei Quartette, F-Dur, E-Moll, C-Dur, Op. 59.

Quartett Es-Dur Op. 74.

„ F-Moll Op. 95.

„ Es-Dur Op. 127.

„ B-Dur Op. 130.

„ Cis-Moll Op. 131.

„ A-Moll Op. 132.

„ F-Dur Op. 135.

Große Fuge in B-Dur Op. 133.

(Quartett in E-Dur, nach der Sonate Op. 14 Nr. 1.)

f) Zwei Violinen, zwei Bratschen und ein Violoncell. (Siehe bei: Quintette.)

(Quintett in Es-Dur Op. 4 [siehe auch beim Oktett Op. 103].)

Quintett in C-Dur Op. 29.

(Quintett in C-Moll Op. 104, nach dem Trio Op. 1 Nr. 3.)

Fuge in D-Dur Op. 137.

Satz in C-Dur zu einem Quintett (siehe bei: Klavier „letzter Gedanke“).

##### g) Zwei Violinen.

Kleine Gelegenheitskompositionen für A. Boucher (war bisher ungedruckt, siehe Frimmel, „Beethoven“, 6. Aufl., S. 70). Die Lesung der letzten Noten ist nicht unbedingt sicher.

#### V. Für Blasinstrumente.

Sextett in Es-Dur für 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte Op. 71.

Marsch für 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte, o. Op.



Trio in C-Dur für 2 Oboen und 1 Englisch Horn Op. 78.

Oktett in Es-Dur für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte Op. 103.  
(Als Quintett Op. 4.)

Rondino für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte, o. Op.

3 Duos für Klarinette und Fagott, o. Op.

3 Equale für 4 Posaunen, o. Op.

Flötenduett, o. Op., mitgeteilt in der zweiten Auflage der „Beethoven-biographie“ von A. W. Thayer.

#### VI. Für Blasinstrumente und Streichinstrumente.

Septett in Es-Dur für Violine, Viola, Violoncell, Kontrabaß, Klarinette, Horn und Fagott, Op. 20.

Serenade für Flöte, Violine und Bratsche, Op. 25.

Sextett in Es-Dur für 2 Violinen, Bratsche, Cello und 2 Hörner, Op. 81 b.

Elf-Walzer, 7stimmig, für 2 Violinen, Baß, Holzbläser und 2 Hörner (komponiert 1819, dann verschollen und erst neuestens durch Hugo Riemann wieder aufgefunden), o. Op.

Ein Adagio, ein Scherzo und zwei Allegros (gedruckt o. Op.). Alle besprochen durch A. Kopfermann in der Zeitschrift „Die Musik“ Bd. II.

#### VII. Für Klavier.

##### 1. Für Klavier allein. (Siehe: Sonaten.)

###### a) Zweihändig.

Drei Sonaten, Es-Dur, F-Moll und D-Dur, o. Op. (1781).

Zwei Sätze einer Sonate in C-Dur (Jugendwerk, o. Op., ergänzt).

Zwei kleine Sonaten, G-Dur und F-Dur (ohne Beglaubigung. Echtheit zweifelhaft).

Drei Sonaten in F-Moll, A-Dur und C-Dur, Op. 2.

Sonate in Es-Dur Op. 7.

Drei Sonaten, C-Moll, A-Dur, D-Dur Op. 10.

Sonate in C-Moll Op. 13.

Zwei Sonaten, E-Dur und G-Dur Op. 14.

Sonate in B-Dur Op. 22.

Sonate in As-Dur Op. 26.

Zwei Sonaten, Es-Dur und Cis-Moll Op. 27.

Sonate in D-Dur Op. 28.

Drei Sonaten, G-Dur, D-Moll, Es-Dur Op. 31.

Zwei Sonaten, G-Moll, G-Dur Op. 49.

Sonate in C-Dur Op. 53.

„ „ F-Dur Op. 54.

„ „ F-Moll Op. 57.

„ „ Fis-Dur Op. 58.

„ „ G-Dur Op. 78.

„ „ Es-Dur Op. 81 a.

„ „ E-Moll Op. 90.

- Sonate in A-Dur Op. 101.  
" " B-Dur Op. 106.  
" " E-Dur Op. 109.  
" " As-Dur Op. 110.  
" " C-Moll Op. 111.  
Sieben Bagatellen Op. 33. (Siehe bei: Bagatellen.)  
Zwei Präludien, Op. 39, siehe auch bei: Orgel.  
Rondo in C-Dur, o. Op., Jugendwerk, zwar nicht urkundlich beglaubigt, aber höchstwahrscheinlich von Beethoven (1783). (Fehlt im Supplementbande der Gesamtausgabe.)  
Zwei Rondos, C-Dur und G-Dur Op. 51.  
Phantasie in G-Moll Op. 77.  
Nolonaise in C-Dur Op. 89.  
Peue Bagatellen Op. 119. (Siehe bei: Bagatellen.)  
Sechs Bagatellen Op. 126.  
Rondo („Die Wut über den verlorenen Groschen“) in G-Dur Op. 129.  
Rondo in A-Dur, o. Op.  
Menuett in Es-Dur, o. Op.  
Präludium in F-Moll, o. Op.  
Sechs Menuette, o. Op.  
Sieben ländlerische Tänze, o. Op.  
Sechs ländlerische Tänze, o. Op., Bearbeitung.  
Andante in F-Dur, o. Op.  
Zwei Bagatellen, o. Op. (Siehe bei: Bagatellen.)  
Gelegenheitskomposition „Für Elise“ in A-Moll, o. Op. (Siehe bei: Keyser und bei: Klavierstück für Elise.)  
Allegretto in C-Moll, o. Op.  
Zwei kleine Klavierstücke (Lustig und Traurig), o. Op.  
Kurzes „Konzert Finale“, C-Dur, für Fr. Starkes Wiener Pianoforteschule. (Siehe bei: Starke.)  
Klavierstücke in B-Dur, sogenannte „Dernière pensée musicale“, o. Op.  
Sechs Ecossais, o. Op.  
Zwei Walzer, Es-Dur und D-Dur, o. Op.  
Zwei Ecossais, Es-Dur und G-Dur, o. Op.  
Allemande in A-Dur, o. Op.  
Stammbuchblatt für F. Piringer, o. Op.; vgl. das Faksimile in Frimmel, „Beethoven“ in allen Auflagen, fehlt im Supplementbande der Gesamtausgabe.  
Kadenzen zu Klavierkonzerten, o. Op.  
Neun Variationen über einen Marsch von Dreßler, C-Moll, o. Op. (Zu diesen wie zu den folgenden vgl. den Abschnitt: Variationen.)  
Sechs Variationen über ein eigenes Thema im F-Dur, o. Op.  
Fünfzehn Variationen (mit Fuge) in Es-Dur Op. 35.  
Sechs Variationen über ein eigenes Thema in D-Dur, Op. 76.  
Dreiunddreißig Variationen über einen Walzer von Diabelli in C-Dur Op. 120.

- 24 Variationen in D-Dur (Vieni amore), o. Op.
- 13 Variationen in A-Dur (Es war einmal), o. Op.
- 9 Variationen in A-Dur (Quant' è più bello), o. Op.
- 6 Variationen in G-Dur (Nel cor più non mi), o. Op.
- 12 Variationen in C-Dur, o. Op.
- 12 Variationen in A-Dur, o. Op.
- 6 Variationen in F-Dur (über ein Schweizerlied. Siehe auch bei: Harfe).
- 8 Variationen in C-Dur (Une fièvre brulante).
- 10 Variationen in B-Dur (La stessa).
- 7 Variationen in F-Dur (Kind, willst du ruhig schlafen).
- 8 Variationen in F-Dur (Tändeln und Scherzen).
- 6 Variationen in G-Dur (eigenes Thema).
- 7 Variationen in C-Dur (God save the King).
- 5 Variationen in D-Dur (Rule Britannia).
- 32 Variationen in C-Moll (eigenes Thema).
- 8 Variationen in B-Dur (Ich hab ein kleines Hüttchen).

b) Vierhändig.

Sonate in D-Dur Op. 6.

Drei Märsche, C-Dur, Es-Dur und D-Dur Op. 45.

Variationen in C-Dur (Thema vom Grafen Waldstein), o. Op.

Variationen D-Dur („Ich denke Dein“).

Große Fuge, B-Dur Op. 134 (nach der Quartettfuge).

2. Für Klavier mit Begleitung.

a) Klavier und Orchester.

Konzert in Es-Dur (o. Op., Jugendwerk).

Satz zu einem Konzert in D-Dur (o. Op., gleichfalls Jugendwerk).

1. Konzert in C-Dur Op. 15.

2. „ „ B-Dur Op. 19.

3. „ „ C-Moll Op. 37.

4. „ „ G-Dur Op. 58.

5. „ „ Es-Dur Op. 73.

Rondo in B-Dur (o. Op., aus dem Nachlasse nach Mandyczewskis Veröffentlichung im Sammelbande der Internationalen Musikgesellschaft 1899—1900), o. Op.

b) Für Klavier, Chor und Orchester.

Phantasie C-Moll Op. 80.

c) Für Klavier und Blasinstrumente.

Quintett in Es-Dur (Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott Op. 16).  
(Siehe: Quintette.)

Trlo für Klavier, Flöte und Fagott (Jugendwerk, siehe bei: Trios).

Sonate in F-Dur (Klavier und Horn) Op. 17.

Sechs variierte Themen für Klavier allein oder mit Flöte oder Violine Op. 105.

Zehn variierte Themen (ebenso) Op. 107.

## d) Für Klavier und Streichinstrumente.

(Drei Quartette für Klavier, Geige, Bratsche und Violoncell. Es-Dur, D-Dur, C-Dur, o. Op. Aus dem Nachlaß.)

(Quartett nach dem Quintett Op. 16.)

Drei Trios (Klavier, Violine, Violoncell), Es-Dur, G-Dur, C-Moll Op. 1. (Siehe bei: Trios.)

Zwei Trios, D-Dur, Es-Dur Op. 70.

Trio in B-Dur Op. 97.

Trio in Es-Dur — o. Op. Nachlaß.

Triosatz in B-Dur — o. Op. Nachlaß.

14 Variationen in Es-Dur Op. 44.

Variationen in G-Dur (Ich bin der Schneider Kakadu), Op. 121a.

## e) Für Klavier, Klarinette (oder Geige) und Violoncell.

Trio in B-Dur Op. 11.

Trio (nach dem Septett Op. 20) in Es-Dur Op. 38.

## f) Für Klavier und Geige.

Drei Sonaten, D-Dur, A-Dur, Es-Dur, Op. 12 (Salieri gewidmet).

Sonate in A-Moll Op. 23 (Fries gewidmet).

Sonate in F-Dur Op. 24.

Drei Sonaten, A-Dur, C-Moll, G-Dur Op. 30 (dem Kaiser Alexander gewidmet).

Sonate A-Dur Op. 47 (Kreutzer-Sonate), siehe bei: Bridgetower.

Varierte Themen Op. 105 und 107, siehe bei: Klavier und Blasinstrumente.

Variationen in F-Dur (Se vuol ballare), o. Op.

Deutscher Tanz, o. Op.

## g) Für Klavier und Violoncell.

Zwei Sonaten, F-Dur, G-Moll Op. 5 (dem König Friedrich Wilhelm II. von Preußen gewidmet).

(Sonate A-Dur [nach Op. 59] Op. 69.)

Zwei Sonaten, C-Dur, D-Dur Op. 102 (der Gräfin Erdödy gewidmet).

Variationen in F-Dur (Ein Mädchen oder Weibchen) Op. 66.

Variationen in G-Dur (Thema aus „Judas Maccabäus“), o. Op.

Variationen in Es-Dur (Bei Männern, welche Liebe fühlen), o. Op.

**VIII. Stücke für eine Spieluhr.** (Siehe bei: Brunsvik und: Müller, Deym.)

**IX. Für die Orgel.**

Zwei Präludien (Op. 39, siehe auch bei den Klavierwerken).

Zweistimmige Fuge, o. Op.

**X. Für Harfe.**

Sechs Variationen über ein Schweizerlied in F-Dur (siehe bei: Klavier).

**XI. Für Mandoline.**

Sonatine, o. Op.

Adagio, o. Op. (In einem Prager Archiv befinden sich noch ungedruckte Beethovensche Werke für Mandoline.)

## B. Gesangsmusik.

- Oper: „Fidelio“ in drei Bearbeitungen, Op. 72, 72a und 72b. (Siehe: Fidelio.)
- Messen: Messe in C-Dur Op. 86. (Siehe bei: Messen und: Esterhazy.)
- Messe in D-Dur Op. 123. (Siehe: Missa solennis.)
- ⊗ Szene und Arie (Ah perfido) Op. 65.
- Lieder zu Goethes Egmont Op. 84. (Siehe bei: Egmont.)
- ⊗ Meeresstille und glückliche Fahrt Op. 112. (Hlezu das eigene Kapitel.)
- Die Ruinen von Athen (Nachspiel und Marsch mit Chor Op. 113 und 114).
- Schlußchor zum Festspiel „Die Weihe des Hauses“ („Wo sich die Pulse“).
- Bearbeitung von Op. 113. (Siehe bei: Hensler.)
- Chor auf die verbündeten Fürsten („Ihr weisen Gründer“), o. Op.
- ⊗ Terzett (Tremate) Op. 116.
- Musik zu König Stephan Op. 117.
- ⊗ Elegischer Gesang (für Pasqualati) Op. 118.
- ⊗ Opferlied (von Matthiesson) Op. 121b.
- Opferlied in zweiter Bearbeitung, o. Op.
- ⊗ Bundeslied (von Goethe) Op. 122.
- Kantate: Der glorreiche Augenblick Op. 136.
- „Germanias Wiedergeburt“ (zu dem Singspiele „Gute Nachricht“), o. Op.
- Lobkowitzkantate: „Es ist vollbracht“ (zu den „Ehrenpforten“), o. Op.
- Musik zu Friedr. Dunckers Leonore Prohaska, o. Op. (Siehe bei: Duncker.)
- Kantate auf den Tod Kaiser Josefs II., o. Op. (Siehe bei: Kantaten.)
- Kantate auf die Erhebung Leopolds zur Kaiserwürde, o. Op. (Siehe bei: Kantaten.)
- ⊗ Zwei Arien für eine Baßstimme mit Orchesterbegleitung.
- ⊗ Zwei Arien zu Ign. Umlaufs Singspiel „Die schöne Schusterin“. (Siehe bei: Umlauf.)
- ⊗ Arie für Sopran: „Primo amore“.
- Abschiedsgesang für drei Männerstimmen. (Siehe bei: Kantaten und: Tuscher.)
- Gesang der Mönche (zu Wilhelm Tell). (Siehe bei: Krumpholz.)
- Musikalischer Scherz für Hauschka: „Ich bin bereit“.
- Kanon (siehe bei: Canones): Im Arm der Liebe.
- „ Ta ta ta.
- „ Kurz ist der Schmerz (F-Moll).
- „ Kurz ist der Schmerz (F-Dur).
- „ Rede, rede.
- „ Lerne schweigen.
- „ Glück zum neuen Jahr (F-Dur).
- „ Hoffmann.
- „ O Tobias!
- „ Erster aller Tobiasse.
- „ Brauchle .. Linke.
- „ Petrus war ein Fels.
- „ Bernardus war ein Sankt.

⊗ No, non turbati (Soprano + Arie f. Sopran)

⊗ Duett: nei giorni tuoi felici (S + T mit Orch.)

Kanon: Ich küsse Sie.

- „ Edel sei der Mensch.
- „ Schwenke dich.
- „ Kühl, nicht lau.
- „ Signore Abbate.
- „ Ewig dein. Nach dem Faksimile im Kat. Henrici LXXXIII, Mai 1923, übrigens ist es kein Kanon.
- „ Glück zum neuen Jahr (Es-Dur) (für Pasqualati 1815).
- „ Si non per portas.
- „ Te solo adoro.
- „ Freundschaft.
- „ Glaube und hoffe.
- „ Gedenket heute an Baden.
- „ „Großen Dank!“ (für Erzherzog Rudolf. Nicht gedruckt).
- „ Freu' dich des Lebens.
- „ Wir irren allesamt, und ein jeder irret anders.
- „ Es muß sein.
- „ Doktor, sperrt das Tor dem Tod.
- „ Ich war hier... Doktor, ich war hier. (Erstdruck, Faksimile im Katalog der Handschriftenversteigerung Martin Breslauer in Berlin, April 1912).
- „ Glück fehl' dir vor allem, Gesundheit auch niemalsen.
- „ „Hol' euch der Teufel...“
- „ „Falstafferl...“ (1823). (Faksimilie in der Zeitschrift „Die Musik“ II, Heft 13.)

(Für einen Kanon: „Da ist das Werk...“ liegt kein eigenhändiges Autograph vor.)

Volkslieder in verschiedener Art in mannigfacher Bearbeitung.

25 schottische Lieder Op. 108.

25 irische Lieder, o. Op.

20 irische Lieder, o. Op.

12 irische Lieder, o. Op.

26 wallisische Lieder, o. Op.

12 verschiedene englische, schottische, irische und italienische Volkslieder.

Bis vor kurzem unbekannt war das Liederheft, das ins Archiv der Firma Breitkopf & Härtel gelangt ist.

(Duett aus Op. 82, siehe bei: Lieder.)

#### Lieder mit Klavierbegleitung, (Siehe Lieder und Gesänge.)

An die Hoffnung (von Tiedge) Op. 32 (siehe auch bei Op. 94).

Adelaide (von Matthiesson) Op. 46.

Sechs Lieder (von Gellert) Op. 48.

Acht Lieder (von verschiedenen Dichtern) Op. 52.

Sechs Gesänge (von Goethe, G. A. v. Halem und Reißig) Op. 75.

Vier italienische Arien und ein Duett (von Metastasio) Op. 82.

- Drei Gesänge (von Goethe) Op. 83.  
Das Glück der Freundschaft Op. 88.  
An die Hoffnung (von Tiedge), zweite Bearbeitung Op. 94.  
An die ferne Geliebte (A. Jeitteles) Op. 98.  
Der Mann von Wort (von Kleinschmid) Op. 99.  
Merkenstein (von Rupprecht), erste Bearbeitung, o. Op.  
Merkenstein in zweiter Bearbeitung Op. 100.  
Der Kuß (von O. F. Weiße) Op. 128.  
Schilderung eines Mädchens, o. Op.  
An einen Säugling (von Wirths), o. Op.  
Abschiedsgefang an Wiens Bürger (von Friedelberg), o. Op.  
Kriegslied der Österreicher, mit Chor (von Friedelberg), o. Op.  
Der freie Mann (von G. C. Pfeffel), o. Op.  
Opferlied (von Matthiisson), o. Op.  
Zärtliche Liebe (von Herrosen).  
La Partenza (von Metastasio), o. Op.  
Der Wachtelschlag (von S. F. Sauter), o. Op.  
Als die Geliebte sich trennen wollte; oder Empfindungen bei Lydiens Untreue  
(nach dem Französischen von St. v. Breuning).  
In questa tomba oscura (von Carpani).  
Andenken (von Matthiisson).  
Sehnsucht, viermal (von Goethe).  
Fünf Lieder (von Reißig): Lied aus der Ferne, Der Liebende, Der Jüngling  
in der Fremde, Des Kriegers Abschied, Sehnsucht.  
An die Geliebte, zweimal (von Stoll).  
Der Bardengeist (von Herrmann).  
Ruf vom Berge (von Treitschke).  
Das Geheimnis (von Wessenberg).  
So oder so (von C. Lappe).  
Resignation (von Paul Gr. v. Haugwitz).  
Abendlied unterm gestirnten Himmel (von H. Goeble).  
Seufzer eines Ungeliebten und Gegenliebe (von Bürger), o. Op.  
Die laute Klage (von Herder), o. Op.  
Erlkönig (von Goethe), Rekonstruktion nach Beethovens Skizze, o. Op.  
(Siehe bei: Erlkönig).  
Ich, der mit flatterndem Sinn, o. Op.  
Der Gesang der Nachtigall, o. Op.  
Lied (für Frau von Weißenthurn), o. Op.  
Lied aus der „Olympiade“ (von Metastasio), o. Op.  
An Minna, o. Op.  
Trinklied, o. Op.  
Klage, o. Op.  
Elegie auf den Tod eines Pudels, o. Op.  
Über französische Lieder Beethovens schrieb Jean Chantavoine in „Die  
Musik“ I, S. 12, dazu auch Th.-R. II, S. 111.

**West** (siehe bei: Schreyvogel).

**Wetzlar**, die Barone Raimund Wetzlar und Alexander Wetzlar waren zu Beethovens Zeit reiche Kunstfreunde. Raimund besaß die „*XAIPE*“-Villa nahe dem großen Schönbrunner Park. In jenem Gebäude hat der Wettkampf Beethovens mit Wölfl stattgefunden. (Siehe A. Trost, „Altwiener Kalender“ für 1918 und weiter unten im Abschnitt: Wölfl.) An den Baron Alexander Wetzlar richtete Beethoven ein Schreiben, um den Geiger Bridgetower dort zu empfehlen (Th.-R. II, S. 70 und 397).

**Wiedebein**, Gottlieb (geb. 1779, gest. 1854), war zu Beethovens Zeiten Organist in Braunschweig und hatte 1804 an Beethoven geschrieben. Damals sollte Wiedebein eine Stellung in Braunschweig finden (Organistenstelle an der Bruderkirche in Braunschweig). Ein von Wiedebein gesendetes Variationswerk wird von Beethoven in seiner Antwort vom 6. Juli 1804 kritisiert: „Ihre Variationen zeugen von Anlage, doch setze ich dran aus, daß sie das Thema verändert haben, warum das? Was der Mensch lieb hat, muß man ihm nicht nehmen. — auch heißt das verändern ehe man noch Variationen gemacht hat.“ (Zu diesem Brief, der Wiedebein auch davon abrät, in dem musiküberstopften Wien sein Weiterkommen zu suchen, ist mehreres zu bemerken: Erstdruck in „Neue Zeitschrift für Musik“, 1870, S. 374, dann bei Frimmel, „Neue Beethoveniana“ S. 75f., besserer Abdruck nochmals in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ von 1880 S. 269ff., dazu auch S. 279 Aufsatz von E. G. Jansen. Dann kommt derselbe Brief nochmals vor in Jansens Buch „Die Davidsbündler“ [1883, S. 113ff.], worauf er in die meisten Briefsammlungen übergegangen ist, siehe auch „Die Musik“, V, Heft 20 [1906]. 1810 reiste Wiedebein nach Wien und machte dort zufällig auf der Landstraße bei einem umgestürzten Fuhrwerk die persönliche Bekanntschaft Beethovens. [Siehe bei: Mitleid. Auch Kerst, „Erinnerungen“, wo übrigens das Geburtsjahr Wiedebeins unrichtig mit 1799 statt 1779 angegeben ist.]

**Wiener Kongreß.** Nach dem Pariser Frieden vom 30. Mai 1814 sollten die europäischen Mächte in Wien zusammentreten, um eine Neuordnung der politischen Verhältnisse zu besprechen und zu beschließen. Man verschob den Beginn um Monate, und eine richtige feierliche Eröffnung hat niemals stattgefunden, erst im Spätsommer und Herbst trafen in unregelmäßiger Folge die Teilnehmer ein. Kaiser Alexander von Rußland und König Friedrich Wilhelm zogen am 25. September in Wien ein. Die diplomatischen Verhandlungen blieben der Bevölkerung gänzlich verborgen, aber die unausgesetzt statt-



findenden Festlichkeiten der Kaiser, Könige und reichen Fürsten verursachten eine Bewegung, die alle Volksschichten in Atem hielt und ihnen Beschäftigung und Erwerb brachte. Wien erlebte eine Glanzzeit, wie nie zuvor und wie nie danach. Bei den Hofesten und den Bällen der fremden Herrscher, ebenso bei den Festlichkeiten, welche von den reichsten Bankiers veranstaltet wurden, sah man ungeheuren Luxus entfalten. Stark abgenutzt ist der Ausspruch des Prince de Ligne: „Le Congres danse bien, mais il ne marche pas“, der sich auf das Übermaß von Bällen bezieht. Varnhagen von Ense schrieb bezeichnenderweise: „Alles schwamm in Glanz und Festlichkeit.“ Die Wintermonate 1814 und noch die fast ganze erste Hälfte des Jahres 1815 verstrichen in Aufregung und Feststimmung, wovon einzelnes an dieser Stelle nicht mitgeteilt werden kann. Am 9. Juni 1815 wurde von fast allen Mächten eine Unzahl von Verträgen unterzeichnet, die für einige Zeit eine friedliche, ordnende Wirkung erzielten. Für die Zwecke des Handbuchs muß ein Hinweis auf einige der Hauptquellen genügen, aus denen heute für eine geschichtliche Übersicht zu schöpfen ist. In erster Linie ist auf den Comte de la Garde zu verweisen, dessen Kongreßbuch in mehreren Ausgaben riesige Verbreitung gefunden hat. Wichtig sind die Erinnerungen der Gräfin Lulu Thürheim, die Denkwürdigkeiten Varnhagen v. Enses, dann für die Künste zur Zeit des Kongresses und für Bildnisse der hervorragendsten Teilnehmer das Leischingsche Werk „Der Wiener Kongreß“, ferner eine ganze Menge von Tagebuchveröffentlichungen, nicht zuletzt das reichhaltige Tagebuch von Karl Bertuch, das Egloffstein herausgegeben hat, die mannigfach anregenden Mitteilungen der Baronin Du-Montet, die jetzt in deutscher Ausgabe von Ernst v. Klarwill vorliegen. Viele Briefveröffentlichungen wären zu nennen, u. a. die von Briefen Beethovens und Humbolds. Endlich übersichtliche Werke, wie die von Friedr. Freksa und Dr. Karl Soll, und ein Aufsatz mit reichlichen Abbildungen in „Österreichs illustrierte Zeitung“, 24. Jahrg., 1. Heft. Als amtliche Veröffentlichung ist zu verzeichnen der dicke Band des „Acte du Congrès de Vienne du 9 juin 1815, avec des annexes“, Edition officielle. — In der Fideikommißbibliothek und der ehemaligen Wiener Hofbibliothek, jetzt Nationalbibliothek, befinden sich die Rosenbaumschen handschriftlichen Tagebücher aus der Kongreßzeit und das Manuskript von J. B. Skall, „Memorabilien vom Königskongresse zu Wien in den Jahren 1814—1815“ (zwei Bände).

Für Beethoven war die Zeit des Kongresses von größter Bedeutung. Wenngleich schon längst berühmt, brachten doch erst seine Erfolge während des Kongresses jenen Weltruf, den der Name Beet-

hoven seitdem behauptet hat. Auch in bezug auf Geldeinnahmen hatte er nicht zu klagen. Welche Leistungen bis dahin vorlagen, lehrt die Lebensgeschichte des Meisters. Auch das Lärmstück der „Schlacht bei Vittoria“ hatte schon gewirkt, und die Jännerakademie von 1814 wiederholte dieses auffallende Werk, dem noch die „Ruinen von Athen“ hinzugefügt wurden. Im Redoutensaal war die Büste des Kaisers aufgestellt, vor der man den Vorhang wegzuziehen hatte, als das Stück und die Musik auf den Monarchen anspielte. Zudem wurde der „Fidelio“ für neue Aufführungen wieder hervorgesucht, neuerlich überarbeitet und mit einer passenden Ouvertüre versehen, mit der aus E-Dur. Die Benefizvorstellung fand erst am 18. Juli 1814 statt, hatte aber großen Erfolg. So waren denn die Elemente vorbereitet, aus denen während des Kongresses der Weltruf explosionsartig entstehen sollte. Der Hauptanlaß dazu war die Kantate: „Der glorreiche Augenblick“ mit Weißenbachs Text in Bernardscher Überarbeitung. Der Abschnitt: Kantaten gibt nähere Auskunft über den unbeschreiblichen Jubel, mit dem dieses an und für sich schwache Werk aufgenommen wurde. Es war aber, wie man heute sagen würde, aktuell. Für die Ehrungen, die dem Meister während des Kongresses zu teil wurden, haben Fürst Rasumowsky und Erzherzog Rudolf lebhaft gewirkt. Daß die Herrlichkeit des genannten Fürsten durch das verheerende Brandunglück im fürstlichen Palast in der Silvesternacht von 1814 auf 1815 stark herabgemindert wurde, ist bekannt. Der Erzherzog rechnete aber weiter damit, daß er einen weltberühmten Musikmeister habe. Eine merkliche Annäherung zwischen dem Kaiser und dem Komponisten ist nicht erfolgt. War doch auch der Geheimbericht an den Kaiser über die damaligen Persönlichkeiten von Namen für Beethoven durchaus nicht günstig gestimmt. (Vgl. Fournier, „Die Geheimpolizei auf dem Wiener Kongreß“, 1913.) Die Aufführung des umgearbeiteten „Fidelio“ vor den Kongreßteilnehmern sei in Erinnerung gebracht (siehe bei: Palffy), desgleichen die Widmung der Polonaise Op. 89 an die Kaiserin Alexiewna von Rußland. In Zusammenhang mit dieser Kaiserin ist im Handbuch schon erwähnt, wie huldvoll Beethoven von derselben behandelt wurde. (Siehe die einzelnen Abschnitte über die oben genannten Personen und: Weltruhm.)

**Wiener Neudorf.** Zu Beethovens Zeiten hatte der Ort mehr Bedeutung als heutzutage. Ein lebhafter Verkehr von Lastwagen und Reisegelegenheiten vollzog sich damals auf der Triester Straße, ein Verkehr, der seit dem Bau der Südbahn und der Badener „Elektrischen“ in vieler Beziehung erstorben ist. Auch von den Naturreizen Wiener Neudorfs und seiner Umgebung ist fast nichts erhalten geblieben.

Namentlich seit dem Weltkrieg und den damit verbundenen Hungerjahren sind fast alle Gehölze niedergemacht worden, die den Mödlinger Bach bis Biedermannsdorf in höchst malerischer Weise begleiteten. Auch die Winterstürme haben unter den alten Bäumen, die gewiß noch aus Beethovens Zeiten erhalten waren, böse aufgeräumt. Einer der größten in der Nähe des neuen Mödlinger Waisenhauses am Bach fiel einem wütenden Wintersturm schon 1912 zum Opfer. Verschwunden sind der stimmungsvolle Hain beim oberen Wehr und das alte Gehölz vom unteren Wehr bis Biedermannsdorf. Dies sind die neuesten Veränderungen, auf die ich in meinem Heft III der „Beethovenforschung“ vom März 1912 noch nicht Rücksicht nehmen konnte.

Für Beethoven hatte Wiener Neudorf insofern große Bedeutung, als er es, wenn man nachrechnet, etwa 40—50 mal gesehen haben muß. Der Zusammenhang ist der, daß Beethoven seit ungefähr Ende des 18. Jahrhunderts bei seinen Fahrten nach Baden und der Heimkehr von dort auf alle Fälle Halt machen mußte, sicher dann, wenn er die Postkutschen benutzte, und höchstwahrscheinlich auch dann, wenn er in irgendeinem Mietfuhrwerk des Weges kam. Wiener Neudorf war damals noch Poststation. Die Postkutschen hielten bei dem Gebäude, das jetzt Herrn Ökonomiebesitzer und Gastwirt Julius Harbich gehört und das Schild zum „Goldenen Posthorn“ trägt. Die breite Einfahrt zum weitläufigen Hof und die breite Ausfahrt sind noch ersichtlich. Das alte Haus, dessen Kellerräume wohl noch mindestens ins 17. Jahrhundert zurückreichen (die steinerne Kellertür ist noch im Halbkreisbogen abgeschlossen), hat erst in ganz neuer Zeit einige Veränderungen durch Verlegung der Gasthaustür von der Nordseite auf die Westseite erfahren, doch sind die gewölbten Räume des Erdgeschosses noch recht gut in altem Zustand erhalten. Und sicher hat Beethoven sich dort manchen Trunk vergönnt, wenn er in heißen Sommertagen dort gewesen. Auch viele seiner Bekannten, unter denen ja auch durstige Musikerseelen gewesen, müssen dort wiederholt verkehrt haben. Sicher ist Beethoven nach Neudorf auch in den Mödlinger Sommern 1818, 1819, 1820 gekommen, wenn er bachabwärts die liebliche Gegend bis Laxenburg besuchte. Dabei mag er auch gelegentlich ins alte Bräuhaus gelangt sein, das eine Merkwürdigkeit Wiener Neudorfs war. Auf die Fahrten nach Baden und von dort zurück nach Wien bezieht sich eine Briefstelle aus dem Sommer 1825. Beethoven war aus Baden nach Wien gefahren und traf beim Aufenthalt in Wiener Neudorf mehrere Musiker aus seinem Kreise. Er schreibt an den Neffen Karl aus Baden einen langen Brief, in welchem u. a. auch steht: „gestern im Hieherfahren traf ich die Hr. [d. i. Herren]

Clement, Holz, Linke, Petschatschek im Neudorf. Sie waren sämtlich bei mir, während ich in der Stadt gewesen — sie wünschten das I. Quartett wieder zu haben, Holz fu[h]r sogar von Neudorf wieder zurück hieher, speiste abends bei mir, wo ich ihm dann das quartett wieder mit gegeben.“ — (Vgl. die Abschnitte über die genannten Quartett-künstler. Der ganze Brief an den Neffen ist u. a. abgedruckt bei Th.-R. V, S. 534.)

**Wiener Neustadt.** Die alte, geschichtlich höchst merkwürdige Stadt kommt auch für Beethoven in Betracht, und zwar in einer tragikomischen Weise. Mußte doch der Meister durch ein begreifliches Mißverständnis eines Neustädter Polizeimannes einige Stunden im Kotter sitzen. Beethoven erzählte die Geschichte „mit vielem Lachen“ dem Fräulein Fanny del Rio, wovon in einer nachträglichen Eintragung in ihr Tagebuch die Rede ist. Der Auftritt in Wiener Neustadt spielt um einige Jahre später, als die Anwesenheit des Neffen im Institut del Rio fällt, nämlich um 1822. Doch dauerte ein Verkehr des Onkels mit del Rios noch über die Zeit der Erziehung des Neffen in der Anstalt Giannatasios del Rio jahrelang hinaus. Das Tragische an der Begebenheit liegt darin, daß der Meister bei Gelegenheit eines überlangen Spazierganges den Wiener Neustädter Kanal entlang durch Zufall nach Neustadt kam und sich, schwerhörig, wie er es war, und ohne Dokumente in der Tasche, nicht als Ludwig van Beethoven ausweisen konnte, sondern als Landstreicher verhaftet wurde. Die örtlichen Verhältnisse sind die: Der Schiffskanal zwischen Wien und Wiener Neustadt beginnt außerhalb des Ungartors, vom Kehrbach mit Wasser versorgt, mit einem Bassin und verläuft, unterbrochen durch mehrere Schleusen, bis nach Wien, wo er wieder mit einem großen Becken endigte außerhalb des Stubentors nahe der Mündung des Wienflüßchens in den Donaukanal. In seinem Verlauf kommt er durchs Wiener Becken in einiger Entfernung bei Baden, Vöslau, Kottlingbrunn, Leobersdorf, Felixdorf, Theresienfeld vorüber, ohne aber einen dieser Orte unmittelbar zu berühren. Ohne Zweifel ging Beethoven vom beliebten Baden aus. Der vom Wind entführte Hut soll ihn weiter und weiter gelockt haben, oder was sonst noch in mehreren Abwandlungen erzählt wird. Ohne Hut und jedenfalls sehr ermüdet — denn der Weg von Baden den Kanal entlang bis Wiener Neustadt ist weit — kam er beim Neustädter Kanalhafen ans Ungartor und muß dort wohl in der fremden Örtlichkeit versucht haben, sich zurechtzufinden und Auskunft zu erfragen. Durch seine ohnedies auffällige äußere Erscheinung, noch dazu ohne Hut, erregte er Mißtrauen. Man holte den Polizeimann, und dieser, auf keinen Fall

mit Beethovens Bedeutung und dessen Gewohnheiten vertraut, führte ihn einfach aufs Rathaus in den Kotter. Beethoven tobte und schrie. Spät erinnerte er sich daran, daß der Regens chori von Wiener Neustadt, Anton Herzog, zu seinen persönlichen Bekannten gehöre. Doch wurde endlich dieser zur Stelle gebracht, der dann im Verein mit dem Kupferstecher Blasius Höfel das Mißverständnis aufklärte und die Befreiung bewirkte. — Daß die Begebenheit zu novellistischer Ausschmückung verlockt, ist klar, und A. W. Thayer ist schon 1877 in seinem Heft „Ein kritischer Beitrag zur Beethovenliteratur“ gegen die rein erfundenen Zutaten zu den tatsächlichen Vorgängen aufgetreten. In meiner „Beethovenforschung“ Heft IX ist die Sache eingehend besprochen (siehe auch bei: Herzog und: Höfel). — In den Gesprächsheften wird einmal Wiener „Neustadt bei Baden“ genannt (Walter Nohl, „Konversationshefte“ I, S. 195 von 1819), doch scheint es sich dort nicht um die irrtümliche Verhaftung Beethovens, sondern um die Braut des Rates Peters zu handeln, welche „die Tochter eines Kaufmanns in Wiener Neustadt“ war. — Daß Beethoven ein zweites Mal in Wiener Neustadt gewesen wäre, ist unwahrscheinlich.

**Wild**, Franz (geb. 1791 zu Nieder-Hollabrunn in Niederösterreich, gest. in Döbling bei Wien 1859 auf 1860). Berühmter Sänger. Zeigte schon früh musikalische Begabung, kam als Sängerknabe nach Klosterneuburg. Die wohlhabenden Eltern verarmten während der Franzosenzeit. Wild wurde Chorist am Leopoldstädter Theater in Wien und hat es bald zu Namen gebracht, besonders seitdem er in Eisenstadt bei Esterhazy gehört worden war. Er wurde 1811 Sänger am Wiener Leopoldstädter Theater und 1813 an der Hofoper. 1814 kam er vorübergehend in den Kreis Beethovens, bei Gelegenheit einer Akademie in der Hofburg. Ein Kunstaufzug Wilds fällt 1815. 1817 sang Wild in Hamburg, Berlin, dann Darmstadt und Stuttgart. 1819 war er neuerlich in Wien. Es folgten wieder Konzertreisen, die ihn 1825 nach Kassel führten. Der Lebensabend verstrich in Wien.

Wild hat Aufschreibungen über sein Leben gemacht, denen folgendes entnommen wird. Dabei sind die Angaben von Tag und Jahr nicht zuverlässig, wie das schon bei Thayer angedeutet ist. Wild sagt: „Am 23. Dezember 1814 wirkte ich in dem Hofkonzert mit, welches in dem Rittersaale zu Ehren der in Wien weilenden Monarchen und Notabilitäten abgehalten wurde. Bei der Wahl der vorzutragenden Stücke ging man zum erstenmal von dem Herkommen, nur Rokokomusik im Zopfstile vorzutragen, ab, und Kaiser Franz in höchsteigener

Person war es, dem wir diese Neuerung verdankten. Ich sollte eine Arie aus dem ‚befreiten Jerusalem‘ von Abbé Stadler singen, May-seder ich weiß nicht mehr welche Pièce spielen. Der Kaiser, welcher bei der Probe war, erklärte diese Sachen für unpassend, gab aber seine volle Zustimmung, als ich darum ansuchte, Beethovens Adelaide singen zu dürfen. Dieser Vortrag wurde für mich die Veranlassung, daß ich mit dem größten musikalischen Genie aller Zeiten, Beethoven, in Berührung kam. Der Meister, erfreut durch die getroffene Wahl seines Liedes, suchte mich auf und erklärte sich bereit, es mir zu begleiten. Durch meinen Vortrag zufrieden gestellt, sprach er mir gegenüber die Absicht aus, das Lied zu instrumentieren. Dazu kam er zwar nicht, doch schrieb er für mich die Kantate ‚An die Hoffnung‘, Text von Tiedje, mit Klavierbegleitung, welche ich, von ihm selbst accompagniert, in einer Matinee sang . . .“ Wild lobt hierauf Beethovens Charakter und sagt vom Meister, „daß er der Gemütlichste aller Guten war“. Mit Beethovens Taubheit hatte er inniges Mitleid, das ihm „ehrfurchtsvolle Tränen“ in die Augen lockte. Über die Erstaufführung der „Schlacht bei Vittoria“ im großen Redoutensaal läßt er sich verhältnismäßig eingehend vernehmen, wobei er auch Beethovens, des Nichthörenden, Gebärden beim Dirigieren schildert. Das lebhaftes Auffahren beim Forte und Versinken beim Piano paßten nicht lange zur Musikaufführung, und als die Sache gefährlich wurde, mußte Umlauf (es ist der jüngere Umlauf) die Leitung übernehmen. „Beethoven merkte längere Zeit nichts von dieser Anordnung; als er sie endlich gewahr wurde, erblühte auf seinen Lippen ein Lächeln, welches, wenn je eins, das mich ein freundliches Geschick sehen ließ, die Bezeichnung ‚himmlisch‘ verdient.“ — Wild wirkte als Solist auch bei der Aufführung des „Glorreichen Augenblicks“ mit. (Wilds Mitteilungen sind in den meisten großen Beethovenbüchern benutzt. — Die Lebensdaten zu Franz Wild schöpfte ich zum Teil aus dem Nachruf in Brockhaus, „Unsere Zeit“ V, S. 272, zum Teil aus C. v. Wurzbachs „Biograph. Lexikon“, das nach den Taufbüchern die Geburt Wilds mit 1791 angibt, im Gegensatz zu 1792 in anderen Quellen. Vgl. auch Th.-R. III nach Register. Bei Kalischer, „Grillparzer und Beethoven“, wird unser Sänger mit der viel später lebenden Sängerin Marie Wild verwechselt. — Ein Bildnis Wilds, gezeichnet von L. Letronne, gestochen von F. John, befindet sich in den Sammlungen der Stadt Wien.)

**Wildfeger**, Name eines sonst noch Unbekannten, der mit Beethoven einmal in Verbindung gestanden hat. Er muß zu jener Zeit in Wien gewohnt haben, da man sich bei seinem „Hauß“ zusammenbestellt.

Noch hat man von dem Genannten nur durch ein Briefchen von Beethovens Hand Kenntniss, das nicht datiert ist und folgendermaßen lautet:

„Für Hr. v. Wildfeger.“

„Morgen vor 8 uhr werde ich bei ihnen seyn, bestellen sie daher gefälligst den Fiacker gegen 8 uhr an ihr Hauß, machen sie daß wir nicht zu viel bezahlen müssen, nach Baden habe ich öfter 15 auch 20 fl. bezahlt. — Von 8 bis 2 höchstens 3 uhr, mehr zeit brauchen wir nicht. —

in Eil

ihr

Freund

Beethoven.“

(Der Name, wie es scheint auch das übrige, in deutscher Schrift.)

Augenscheinlich handelt es sich um einen gemeinsamen Besuch in Baden. Dort muß Beethoven schon öfter vorher gewesen sein, doch ist es nicht sicher, daß der Brief gerade aus einem der Jahre stammt, in denen Beethoven in Baden gewohnt hat. Der Zweck der Fahrt ist noch dunkel.

Das Briefchen ist durch Georg Kinsky als Besitz des Wilhelm v. Heyerschen Musikhistorischen Museums in Köln veröffentlicht worden. (Vgl. „Zeitschrift für Musikwissenschaft“, April 1920, S. 423f.)

**Willisen**, Karl Wilhelm v., eine Persönlichkeit aus dem Kreise Varnhagens v. Ense, die zwar in einem Brief Beethovens genannt ist, aber augenscheinlich in keinerlei musikalischer Beziehung zum Meister gestanden hat. Willisen, um rund zwanzig Jahre jünger als Beethoven, wird jedenfalls durch Verlesung „Willms“ genannt in Beethovens Brief an Varnhagen vom 14. Juli 1812. Man kennt nur die Kopie dieses Briefes, dessen Urschrift verloren ist. Der Brief beginnt: „Hier lieber Varnhagen das Paket für Willms — ich lasse ihn bitten, mir die drei Theile von Goethes Wilhelm Meisters Lehrjahre hierher mit dem Postwagen zu schicken, da sich der vierte fehlende gefunden hat...“ (Nach E. Jacobs in der Zeitschrift „Die Musik“ IV. Jahr, S. 394.) Jacobs teilt auch einiges zur Lebensgeschichte des Offiziers Willisen mit, der späterhin Moltkes Lehrer wurde.

**Wimpfen** (siehe bei: Eskeles).

**Willmann**, Magdalena (geb. 1775, gest. Wien 1801), Sängerin, zu ihrer Zeit sehr angesehen. Die Musiklexika geben 1775 als Geburtsjahr an. 1790 war sie als Sopranistin am Bonner Theater beschäftigt. Neefe lobte sie begeistert. Gerbers Lexikon hebt besonders „die wundervolle Tiefe und dabei angenehme Stimme“ hervor. Beet-

hoven muß sie schon damals kennen gelernt haben, im Theater, und überdies war bei der Musikerreise nach Mergentheim auch die Familie Willmann beteiligt (1791, siehe bei: Aschaffenburg und: Mergentheim). Aber erst in Wien entbrannte der junge Meister in Liebe zu dieser Sängerin. Magdalena Willmann war nach 1792 mit den übrigen auf Konzertreisen gewesen und dann 1795 nach Wien gekommen. In einem Wiener Adressenbuch von 1796 steht (NB. ohne Vornamen): „Madame Willmann auf der Wieden, im Freyhaus auf der 4. Stiege.“ Von einer Schwester und einer Nichte der Sängerin haben L. Nohl und A. W. Thayer erfahren, daß Beethoven ihr einen ernst gemeinten Heiratsantrag gemacht hat. Beethoven sei ihr aber zu „häßlich“ gewesen und „halb verrückt“. 1799 vermählte sie sich mit einem Herrn Galvani. Ihr Ableben wurde von der Leipziger „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ gemeldet als Ereignis vom 12. Januar 1801. Kalischer im Buch „Beethovens Frauenkreis“ läßt sie noch 1804 singen (S. 113f.), was denn doch zu stark ist, um nicht bemerkt zu werden. Die „Madame Willmann“ von 1804 war eben eine andere Willmann. Vielleicht war es die Willmann-Tribolet, von der Th.-R. (II, S. 132) sprechen. (Zur Willmann vgl. auch La Mara, „Klassisches und Romantisches“ S. 24f. Zudem wußte Hanslick in seiner „Geschichte des Concertwesens“ (S. 127) noch andere Mitglieder der Musikerfamilie Willmann zu nennen, die in Wien lebten. Auch die La Mara in dem Buch „Klassisches und Romantisches“ (S. 24f.) weiß von mehreren Mitgliedern der Familie Willmann zu erzählen, die wie Vater Willmann, der Cellist, Musik berufsmäßig ausübten.)

**Winneberger**, Paul (geb. 1758 zu Mergentheim, gest. 1821 in Hamburg), Komponist und Kapellmeister im Öttingenschen Orchester zu Wallerstein. Mußte mit Beethoven in Berührung kommen, als die kurfürstlichen Musiker 1791 nach Mergentheim gekommen waren, und als dort eine Symphonie von Winneberger mit Erfolg aufgeführt wurde. (Nach Junkers Bericht, der wiederholt nachgedruckt ist.)

**Winter**, Karl. War 1820 k. k. niederösterreichischer Appellationsrat, mit dem Beethoven in der angegebenen Zeit in Verbindung stand, und an den er einen langen Brief schrieb, der das Datum 6. März 1820 führt. In diesem Briefe handelt es sich um die Vormundschaft über den Neffen Karl. Winter wird vorbereitet, daß Beethoven eine große Denkschrift ans Appellationsgericht senden wird, die ihn gegen Vorwürfe von seiten des Magistrats verteidigt. Die erwähnte Denkschrift ist seither aufgefunden worden. (Siehe bei: Neffe, Schwägerin Johanna und Vormundschaft.) Der lange Brief an Winter ist im ersten „Beethovenjahrbuch“ II, S. 196ff. nach dem Autograph bei Herrn



Emerich Winter, einem Verwandten des Appellationsrates, genau mitgeteilt.) In der angedeuteten Zeit kommt Winter in einem Gesprächsheft Nr. 18 vor. (Walter Nohl, „Konversationshefte“ I, S. 409.) Eine fremde Hand trägt ein: „Dem Hr. v. Winter hab ich daß hingegeben er hat mich warten lassen dan hat er mir gesagt, das er darüber keine antwort geben kann und in keine Correspondenz sich einlassen kann.“ (Bl. 21a.)

**Witterungseinflüsse.** Allbekannt ist es, daß Sonnenschein und Regen auf die meisten Menschen einen merklichen Einfluß ausüben, wenngleich erst in neuester Zeit eine wissenschaftliche Bearbeitung dieser Beobachtung angebahnt wird. Man las in neuester Zeit (Februar 1926) davon, daß der Amerikaner Ellsworth Huntington von der Yaleuniversität diese Frage untersucht. Auf die Einflüsse des Luftdrucks habe ich längst geachtet in der eigenen Familie und durch Beihilfe einiger junger Lehrkräfte bei der Schuljugend. Springender Luftdruck löste Unaufmerksamkeit aus und störte so in mannigfacher Weise den Unterricht. In meinen „Beethovenstudien“ (Bd. II, S. 51) habe ich auf die psychologische Bedeutung der Witterung auch für die Lebensgeschichte Beethovens angespielt. Die Angelegenheit der Witterung sei nun in Erinnerung gebracht, um jüngere Forscher zu ausgebreiteten Arbeiten anzuregen. — Nach bestimmter Nachricht erfolgte Beethovens Tod während eines Frühlingsgewitters. Szenen der Mißlaune dürften sehr oft mit übler Witterung zusammenfallen.

**Wölfl**, auch Wölfl, Josef (geb. zu Salzburg 1772, gest. in London, am 21. Mai 1812). Der unruhige Lebenslauf Wölfls wird in den Musiklexika (von Choron et Fayolle bis herauf zu Riemann-Einstein) erzählt. Er führte den genannten Musiker mit den übergroßen Händen, der ein Schüler Leopold Mozarts, später auch Michael Haydns, war, auf große Konzertreisen nach Warschau, Prag, Dresden und Wien. Unmäßig gefeiert, besonders in seiner Technik mit Dezimenläufen und ähnlichen Kunststücken, konnte er aber in Paris nicht mehr befriedigen, und in Brüssel machte er sich durch sein Kartenspiel im Verein mit dem Falschspieler Ellmenreich einfach unmöglich. In London, wohin er sich dann wendete, verarmte der vorher so reiche und gefeierte Mann, dessen Lebensabend unfreundlich gewesen sein muß. Zu Beethoven trat er in Beziehungen, als er um die Jahrhundertwende schon gegen 1799 bei Gelegenheit einer großen Konzertreise nach Wien kam und auch dort über Gebühr bewundert wurde. Am meisten bekannt ist das von Ign. v. Seyfried geschilderte Wettspiel Jos. Wölfls mit Beethoven, das beim reichen, verschwenderischen Wiener Kunstfreund Raimund v. Wetzlar stattgefunden hat, und zwar in dem Schloß-

chen, das bis in die neueste Zeit erhalten geblieben ist und mit der freundlichen griechischen Aufschrift „*XAIPE*“ versehen ist. Den urkundlichen Nachweis dieser Örtlichkeit habe ich in der „Wiener Abendpost“ vom 15. Dezember 1910 geliefert. Einiges darüber findet sich auch in A. Trosts „Altwiener Kalender“ für das Jahr 1918, S. 151. Der Wettkampf verlief friedlich und brachte beiden Künstlern ihre wohlverdienten Ehren. Daß Beethovens freie Fantasie bedeutender, tiefer war, als die des Nur-Virtuosen Wölfl, ist nach den sonstigen musikalischen Leistungen der beiden sehr klar. Was ich von Wölfls Kompositionen zu Gesicht bekommen konnte, beweist zwar ausgesprochenes Talent, aber keineswegs eine Begabung, die den Lärm rechtfertigen könnte, wie man einen solchen ehemals über die Wölflschen Kunststücke gemacht hat. (Näheres in meinem Aufsatz des genannten „Altwiener Kalenders“.) Wölfls Harmonisierung ist noch furchtbar dürrig, leer, fade. Hie und da stößt man auf leidliche, ganz putzige Melodien in seinen Klaviersachen und größeren Werken. In der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ I, S. 236ff. vom Jänner 1799 wurden die Klaviersonaten Op. 7 von Wölfl sehr gelobt, die Beethoven gewidmet sind, vgl. auch III, S. 40ff. vom 3. Oktober 1800.

(Zu Wölfl neben den Musiklexika auch B. Pillwein, „Biographische Schilderungen oder Lexikon Salzburgerischer . . . Künstler“ [1821]. Wölfl sei auch geschickt gewesen im Transponieren. Der Wettkampf mit Beethoven ist noch nicht erwähnt, da er erst durch Seyfrieds Buch von 1832 in weiten Kreisen bekannt wurde. C. v. Wurzbach nennt drei Bildnisse, zu denen ich noch zwei Ölgemälde hinzufügen kann, eines, ehemals bei Generalkonsul Dr. Gotthelf Meyer in Wien, das entweder von Lampi oder vom Kunstverwandten Bacciarelli gemalt ist, und ein größeres (70 × 57 cm), das sich noch vor kurzem bei Herrn M. Lustig befunden hat und jahrzehntelang unglaublicherweise als Bildnis Beethovens gegolten hat. Es ist dasselbe angebliche Beethovenbildnis, das vom Gemälderestaurator Woska im Wiener Künstlerhaus ausgestellt war, bei Gelegenheit der historischen Porträtausstellung von 1880 auf 1881. [Die Schriften bis 1905 über dieses Porträt, das ich nun als ein Bildnis Wölfls erkannt habe, sind aufgezählt in meinen „Beethovenstudien“ Bd. I, S. 166f.] Das Bild bei Dr. Gotthelf Meyer ist abgebildet im erwähnten „Altwiener Kalender“ von 1918, der auch die Literatur dazu angibt. — Als Nachlese zur Literatur seien genannt Ad. Prosnitz, „Handbuch der Klavierliteratur“ I [1884], und E. Rapin, „Histoire du piano“ [1904]. — Der Artikel in der „Rheinischen Musik- und Theaterzeitung“, Jahr XII, Nr. 6 vom Februar 1911 ist ein Nachdruck aus der „Wiener Abendpost“ vom 15. Dezember 1910.)

Wölfl hat zwar, wie schon angedeutet, dem Meiter sein Op. 7 gewidmet, doch scheint diese Widmung, wie auch das Wettspiel in Wetzlars Villa, keine tiefen Spuren bei Beethoven zurückgelassen zu haben. Die Briefe Wölfls an Breitkopf & Härtel wurden von Wilhelm Hitzig im letzten Band des Jahrbuchs „Der Bär“ veröffentlicht. (1926.)

**Wolf-Metternich.** Die Gräfin Wolf-Metternich war Gattin des Bonner Konferenzministers und Oberappellationsgerichtspräsidenten Johann Ignaz Grafen v. Wolf-Metternich, der am 17. März 1790 zu Bonn gestorben ist. (A. W. Thayer nach Auskunft des Bonner Standesbeamten Dr. A. Bischof.) Die genannte Dame muß unter die Bekannten, sei es des Komponisten Neefe, sei es sonstiger Freunde des jungen Beethoven, gehört haben. Ihr sind Beethovens Variationen über einen Marsch von Dreßler gewidmet, die 1783 in Mannheim erschienen sind. (Th.-R. I, S. 154f.)

**Wohnungen.** Die Familie Beethoven war 1770, als Ludwig geboren wurde, in jenem Hause der Bonngasse Nr. 515 eingemietet, das sich nach langwierigen Streitigkeiten als das richtige Geburtshaus des Künstlers herausgestellt hat und seit 1889 Sitz des „Vereins Beethovenhaus“ ist. (Die Angelegenheit ist schon im I. Bd. des Thayerschen „Beethoven“ ausführlich besprochen.) Von der Bonngasse zog die Familie weg in ein Haus auf dem Dreieck links, „wenn man von der Stern-gasse zum Münsterplatz geht“ (Th.-R. I, S. 127f.). Ludwigs Bruder Kaspar Ant. Karl wurde 1774 schon in jenem Haus geboren. Vom Dreieck zogen Beethovens in das Fischersche Haus in der Rheingasse Nr. 934. Dort hatten schon die Großeltern gewohnt, und dort verblieben auch Ludwigs Eltern verhältnismäßig lang, zwar nicht ununterbrochen, doch wiederholt, so daß sich sogar in der Familie des Hausherrn die irrümliche Meinung bilden konnte, der Künstler sei in diesem Hause geboren, da er doch oft und oft dort von Fischers gesehen und beobachtet wurde. Der Umzug vom Dreieck in die Rheingasse geschah jedenfalls vor dem 2. Oktober 1776. Im Fischerschen Haus überstanden Beethovens auch die Schrecken der Überschwemmung von 1784 (Th.-R. I, S. 167). Vorübergehend zogen sie in die Neugasse und etwa seit 1785 in die Wenzelgasse, jedesmal aber kamen sie ins Fischersche Haus zurück, aus dem sie im ganzen dreimal fortzogen — das viele Musizieren war dem Hausherrn und anderen lästig. Der letzte Auszug vom Fischerschen Haus scheint gegen 1787 stattgefunden zu haben. Man zog in die Wenzelgasse, wo „Madame van Beethoven“ starb und später am 18. Dezember 1792 auch der Vater des Künstlers sein Leben endigte. Das war also schon nach der zweiten Wiener Reise Beethovens. —

Wo der Künstler die ersten Nächte in Wien zugebracht hat, ist nicht bekannt. Jedenfalls bald nach seinem Eintreffen in Wien hatte er ein Zimmer „im Hause des Buchdruckers Strauß“ in der Alserstraße. (Heute Nr. 30 an dessen Stelle. Das alte Haus ist längst verschwunden.) Anfänglich bezog er ein Dachstübchen, später wohnte er im Erdgeschoß. In demselben Hause hatte damals auch der Fürst Lichnowski seine Stadtwohnung. Im Abschnitt: Swieten ist das Briefchen aus Schindlers Nachlaß mitgeteilt, in welchem van Swieten die Wohnung Beethovens angibt „in der Alstergasse Nr. 45 bey dem Hrn Fürsten Lichnowski“. (K. Glossys und Richard Heubergers Auskünfte über die Lage des alten Hauses wurden von mir benutzt in der „Neuen freien Presse“ vom 11. August 1899. In neuerer Zeit dazu auch A. Trosts „Altwiener Kalender“ für 1922 S. 118ff. Lichnowski erwarb erst 1798 dieses Haus, das er nur bis 1803 besaß [Aufsatz von Ludwig Böck]. Die Nachricht vom Dachstübchen geht auf Karl Holz zurück [benutzt nach O. Jahn in Thayers „Beethoven“].)

1793 ungefähr muß man nach J. Schenk einen Aufenthalt bei Esterhazy annehmen.

Im Mai 1795 wird Beethoven als Bewohner des Ogylvischen Hauses Kreuzgasse Nr. 35 „hinter der Minoritengasse“ erwähnt. A. Trost hat vor kurzem ermittelt, daß jenes Haus schon 1829 stark und weiterhin 1877 noch merklich verändert wurde. Es ist das Haus, jetzt Löwelgasse 6, Ecke der Metastasiogasse. (Vg. A. Trost, „Über einige Wohnungen Beethovens“ im „Beethovenbuch“ von A. Orel [1921].) Diese Wohnung Beethovens ist genannt in der Ankündigung der drei Trios Op. 1, welche in der „Wiener Zeitung“ vom 9. Mai 1795 und dann nochmals in derselben Zeitung vom 13. und 16. Mai veröffentlicht wurde. Eine weitere Ankündigung erfolgte am 29. August desselben Jahres und wurde wiederholt am 2. und 5. September (nach A. Trost).

Demnach dürfte Wegeler bei aller Gewissenhaftigkeit doch im Irrtum sein, wenn er in den „Biographischen Notizen“ mitteilt, daß er den jungen Beethoven gegen Ende des Jahres 1794 bis zur Mitte 1796 beim Fürsten Lichnowski als Gast gefunden habe. Allerdings läßt diese Mitteilung eine mehrfache Deutung zu. Lichnowski war gewiß nicht ununterbrochen in Wien, sondern auch gelegentlich auf seinen fern gelegenen Besitzungen. Nach der Ankündigung, die in die Spanne Zeit 1794 bis Mitte 1796, die Wegeler anführt, fällt, müßte gar Lichnowski im Ogylvischen Haus gewohnt haben 1795 vom Mai bis September, was wir denn doch nicht annehmen wollen. Sondern Wegeler meint offenbar, daß Beethoven in der angeführten Spanne Zeit wie früher mit Lichnowski in Verbindung stand. Sehr wahrschein-

lich ist es, daß Beethoven des Sommers auch auf den fürstlichen Gütern zu Besuch war, etwa in Grätz bei Troppau. Wegelers Angaben über jene Jahre sind überhaupt nicht als ebenso bestimmt anzunehmen, wie die meisten anderen.

1796, kaum schon 1795, fällt dann eine lange Abwesenheit Beethovens von Wien. Der Meister war auf Kunstreisen in Berlin, Dresden (Leipzig?), Nürnberg und Prag, so gut wie sicher auch in Linz. In Prag wohnte er 1796 in einem der größten Gasthäuser auf der Kleinseite, nämlich im „Goldenen Einhorn“. Dieses Haus ist bis heute erhalten und beherbergt jetzt eine Abteilung des Handelsministeriums. Herr Ministerialrat Krenn machte Studien über diese Örtlichkeit, die jetzt durch eine Gedenktafel kenntlich gemacht werden soll. In Nürnberg (es ist ja eine lose Vermutung) könnte Beethoven bei Vocke gewohnt haben. Für Berlin ist die Wohnung noch nicht ermittelt. (Siehe die Abschnitte über die genannten Städte.)

Die Jahre 1797—1799 sind bezüglich der Aufenthalte und Wohnungen Beethovens nicht allzu klar. Der Meister könnte nochmals in Prag gewesen sein. Ferner möchte man Besuche in Preßburg und Pest annehmen (nach den Andeutungen in Wegelers „Notizen“ S. 109).

Gegen 1800 bezog Beethoven eine Wohnung im tiefen Graben, und zwar in der alten Hausnummer 241, das ist im Greinerschen Haus. So muß man wohl nach den Angaben des alten Adreßbuches „Vollständiges Auskunftsbuch oder Civil- und Kommerzialschema der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien für Einheimische und Fremde“ (Jos. Gerold, 1801, 21. Auflage, S. 152) annehmen, wo in der Rubrik der Tonkünstler Kompositeure und Klaviermeister auch vorkommt „Hr. Ludwig von Beethoven, im tiefen Graben 241“. Das wäre heute Nr. 10. In demselben Nachschlagebuch ist das Haus Nr. 241 als Eigentum des „Franz Greiner“ angeführt. Wie mir Herr Professor Zeißl nach Familiennachrichten 1895 mitteilte, waren die Häuser, die jetzt Nr. 10 und 12 führen, ehemals im 2. Stock miteinander verbunden. Als man für den Vater des genannten Professors im 2. Stock des Hauses neuerlich zum Nachbarhause durchbrach, wurden deutliche Spuren gefunden, daß schon viel früher einmal eine Verbindungstür bestanden hatte. War dies zur Zeit Beethovens, so konnte sich die alte Nr. 241 für die Wohnung des Künstlers zugleich auf das Nebenhaus beziehen, womit man an die Angabe Karl Czernys nahe herankommt, daß man zu Beethoven „thurmhoch bis in den fünften oder sechsten Stock“ hinaufgehen mußte. Das Nachbarhaus hatte nämlich seine Verbindung zum sehr hohen Haus „am Hof“. Czerny war eben von der angegebenen Nr. 241 ausgegangen, die ja auch als Woh-

nungsangabe vorkommt in der Ankündigung des Beethovenschen Benefizkonzertes vom April 1800. In der „Wiener Zeitung“ vom 26. März heißt es, daß „Logen und gesperrte Sitze“ bei Herrn van Beethoven „im Tiefen Graben Nr. 241 im 3. Stock...“ zu haben waren. Das paßt dann freilich nicht zu den vielen Treppen, an die sich Czerny erinnerte. Doch wird die höchst verwickelte Angelegenheit der Wohnung Beethovens im Tiefen Graben an dieser Stelle nicht weiter erörtert. Es sei erwähnt, daß der kleine Czerny seinen Unterricht in jener Wohnung erhielt, und daß die Unordnung dort sehr auffallend war. (Darüber Näheres in meiner Arbeit, „Beethovens Wohnungen in Wien“ aus den „Berichten und Mitteilungen des Wiener Altertumsvereins“ [Bd. XXIX S. 64ff.] von 1902. Dort ist auch die Überlieferung der Familie Seyff mitgeteilt. Vgl. auch „Neue freie Presse“ 11. August 1899, und Bertha Koch, „Beethovenstätten in Wien und Umgebung“, Berlin 1812.)

Im Frühling 1801 zog er, wie es scheint, in ein Haus auf der Seilerstätte, das heute nicht mehr erhalten ist. 1805 gänzlich umgebaut, wurde es 1891 auf 1892 durch einen großen Neubau ersetzt. Nach Thayers Vermutung war es das Hambergersche Haus, aus welchem kurz vorher Josef Haydn ausgezogen war (Th.-R. II, S. 242, überdies T. G. Karajan, „J. Haydn in London“). Damals hatten jene Häuser an ihrer Hinterseite noch einen freien Ausblick über die Bastei. Deshalb wird man folgende Stelle in einem Briefe Beethovens vom 29. Juni 1801 wohl auf die Wohnung beziehen können, die im Hause der Seilerstätte gelegen war: „Ich habe eine sehr schöne Wohnung jetzt, welche auf die Bastey geht und für meine Gesundheit einen doppelten Werth hat“ (Wegeler-Ries, „Biographische Notizen“ S. 26, siehe auch bei 1816).

Im Sommer 1801 war der Komponist vermutlich in Hetzendorf. (Damalige Wohnung noch nicht ermittelt, doch ist anzunehmen, daß er den Bonner Kurfürsten in dessen Heim, nämlich dem Seilernschen Schloßchen, jetzt Milchmeierei Siller, öfter besucht hat.) Den Winter von 1801 auf 1802 verbrachte Beethoven sicher in Wien, vielleicht sogar in derselben Wohnung auf der Seilerstätte, die er schon im Frühling 1801 innehatte.

Der Sommer und frühe Herbst 1802 sah ihn in Heiligenstadt bei Wien, wo das denkwürdige Heiligenstädter Testament entstanden ist (siehe bei: Testamente). Am 6. und 10. Oktober 1802 in Heiligenstadt ist es geschrieben. (Wohl öfter als hundertmal abgedruckt.)

Über Beethovens damalige Wohnung in Heiligenstadt sind Meinungsverschiedenheiten denkbar. Wenn man zusammenhält, was noch der

alte Hirsch wußte mit dem, was der alte Schlögl und noch andere an sogenannten Überlieferungen hinterlassen haben, und was überdies J. Böck in dem Heftchen „Ludwig van Beethoven in Heiligenstadt und Nußdorf“ zusammengestellt hat, so kommt man zu dem Ergebnis, daß Zweifel da und dort geboten sind. In der Beethovenausstellung des Wiener Rathauses war 1920 das Haus Nr. 6 der heutigen Probusgasse als Beethovens Wohnplatz von 1802 genannt.

Als Beethoven im Herbst 1802 wieder nach Wien zurückkehrte, scheint er in ein Haus Am Peter gezogen zu sein. Einem Briefe Karl Czernys an Ferdinand Luib (vom 28. Mai 1852) entnimmt Thayer (II, S. 199) die folgende Stelle: „Beethoven wohnte etwas später (um 1802) am Petersplatz — neben der Wache das Eckhaus, vis-à-vis meiner jetzigen Wohnung, im 4. Stock...“ Der alte Förster wohnte in demselben Hause (siehe bei: Förster).

Anfangs 1803 zog Beethoven ins neue Theatergebäude an der Wien, wo er mit Unterbrechungen etwa ein Jahr aushielt. Es war Nr. 26 „An der Wien“. (Auch „Laimgrube 26“. Vgl. Hofbauer, „Die Wieden“ S. 260f. Das Theater wurde am 13. Juni 1801 eröffnet.) Dort wohnte bei Beethoven auch der Bruder Kaspar Karl, und dort trat Beethoven zu Seyfried in engen Verkehr. Kaspar Karl gibt u. a. diese Wohnung an in einem Brief an Simrock vom 25. Mai 1803. Eine Schilderung des Beethovenschen Haushaltes, die I. v. Seyfried in der „Cäcilia“ von 1828 gab (abgedruckt schon bei L. Nohl, „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen“, S. 43), mag sich wohl hauptsächlich aus Erinnerungen an Beethovens Wohnung im Gebäude des Theaters an der Wien aufbauen. Ich führe sie hier an, weil sie auf alle Fälle zu unserem Thema in Beziehung steht: „... in seinem Haushalt eine wahrhaft admirable Confusion... Bücher und Musikalien in allen Ecken zerstreut, — dort das Restchen eines kalten Imbisses, — hier versiegelte oder halb geleerte Bouteillen, — dort auf dem Stehpulte die flüchtige Skizze eines neuen Quatuors — hier die Rudera eines Dejeuners, — dort [auf dem] Piano, auf bekritzelten Blättern, das Material zu einer herrlichen, noch als Embryo schlummernden Symphonie, — hier eine auf Erlösung harrende Korrektur, — freundschaftliche und Geschäftsbriefe den Boden bedeckend, — zwischen den Fenstern ein respektabler Laib Strachino, ad latus erkleckliche Trümmer einer echten Veroneser Salami...“

Beethovens Übersiedelung ins Gebäude des Theaters an der Wien hängt mit der Komposition des „Fidelio“ zusammen, weshalb auch die Wohnung ohne Entgelt abgegeben wurde (vgl. I. v. Seyfried, „Beethovens Studien im Generalbaß“, Anhang, S. 8

und 19, sowie Th.-R. II, auch Wegeler und Ries, „Biographische Notizen“).

Einige Wochen der heißen Jahreszeit sollen von Beethoven in Baden verbracht worden sein (Thayer II).

Der eigentliche Sommeraufenthalt des Jahres 1803 war jedoch Ober-Döbling. „Meine Wohnung ist in Ober-Döbling Nr. 4 die Straße links, wo man den Berg hinunter nach Heiligenstadt geht“, schrieb Beethoven 1803 an Ries (vgl. Wegeler und Ries, „Biographische Notizen“, S. 128, und Thayer II, S. 233f.). Herr k. k. Grundbuchsführer Anton Leixner hat ermittelt, daß diese alte Nummer 4, das ist „Hofzeile 4“, der gegenwärtigen Orientierungsnummer 92 in der Döblinger Hauptstraße entspricht (vgl. Böck, „Ludwig van Beethovens Aufenthalt in Döbling“). Dieses Haus, der Biederhof, gehört jetzt der Gemeinde Wien und heißt allgemein Eroicahaus (siehe bei: Döbling).

Von Ober-Döbling zog er wieder ins Theatergebäude an der Wien (Briefe aus dem Herbst 1803 und aus Wien datiert finden sich abgedruckt in den Briefsammlungen). Durch den Besitzwechsel im Theater an der Wien, das 1804 von Schikaneder an Zitterbarth überging (laut Kontrakt vom 11. Februar) wurde Beethoven gezwungen, die freie Wohnung, die er unter Schikaneder innehatte, wieder aufzugeben. Er bezog nun eine Wohnung im Roten Hause (vgl. Karl Hofbauer, „Die Alservorstadt“ S. 90, Nr. 197. Fürst Niklas Esterhazy war damals Besitzer des Hauses). In den „Biographischen Notizen“ von Wegeler und Ries heißt es: „Als Beethoven die ‚Leonore‘ komponierte, hatte er für ein Jahr freie Wohnung im Wiedner Theater; da diese aber nach dem Hofe zu lag, so behagte sie ihm nicht. Er mietete sich also zu gleicher Zeit ein Logis im Roten Haus an der Alsterkaserne . . .“ (Aus dem oben Mitgeteilten sieht man, daß Beethoven fast sicher unfreiwillig aus dem Theatergebäude fortzog; hiezu auch Thayer II und Frimmel, „Beethovenforschung“ II, Heft 1 [„Briefe an Jos. v. Sonnleithner“].) Im Juli 1804 können wir Beethoven in Baden nachweisen (vgl. Wegeler und Ries, „Biographische Notizen“ S. 112, 129f., 132; Thayer II, S. 251ff.; Nohl, „Briefe Beethovens“ I, S. 47, und Hermann Rollett, „Beethoven in Baden“). Der Rest des Sommers 1804 wurde in Döbling verbracht (Wegeler und Ries S. 112; Thayer II, S. 257, auf Grundlage der alten Quelle; Nottebohm, „Zweite Beethoveniana“ S. 442, wohl nach derselben Quelle).

Im Herbst 1804 zog der Meister ins Pasqualatische Haus auf der Mülkerbastei, in welchem er in der Folge bis zum Jahre 1815 wiederholt gewohnt hat. Nach den „Biographischen Notizen“ von Wegeler und



Ries muß man den Einzug ins Pasqualatische Haus in den Herbst 1804 versetzen („Biographische Notizen“ S. 112, und „Nachträge“ S. 10f.; Thayer II, S. 258, 261).

(Über das Pasqualatische Haus vgl. Schimmer, „Häuserchronik“; Gutjahr, a. a. O., S. 44; Thayer, „Beethovenbiographie“ passim; Breuning, „Aus dem Schwarzspanierhause“; Frimmel, „Neue Beethoveniana“ passim; Frimmel, „Beethoven und Baron Pasqualati“ [in Robitscheks „Deutscher Kunst- und Musikzeitung“ 1892]; „Alt-Wien in Wort und Bild“ mit Texten von K. Lind, M. M. v. Weittenhiller, J. Wimmer, A. Ilg u. a. [Abbildung der Mülkerbastei]. Zu Beethovens Zeit hatte das Haus Nr. 1239, dann erhielt es Nr. 1166, heute hat es Nr. 8.)

Ferdinand Ries hatte dem Meister diese Wohnung ausfindig gemacht, nachdem ihm dieser im Juli aus Baden bezüglich eines Quartiers geschrieben hatte: „Ich wünsche sehr, eines auf einem großen stillen Platze oder auf der Bastei zu haben.“ Von seiner Wohnung im vierten Stockwerke des Pasqualatischen Hauses genoß Beethoven eine freie Aussicht über das Glacis hin auf die südlichen und westlichen Vorstädte und Vororte bis zu den Hügelketten des Wienerwaldes. Ein solcher Fernblick war nach Beethovens Geschmack. Zudem stellte sich ein freundschaftliches Verhältnis zum Hausherrn, Baron Pasqualati, ein, der ein begeisterter Musikfreund und Verehrer Beethovens war. Man begreift, daß Beethoven wieder auf diese Wohnung verfiel, auch wenn er in seiner Unruhe einmal fortgezogen war, um anderswo Wohnung zu suchen und zu finden. Baron Pasqualati hielt deshalb auch späterhin diese Wohnung fortwährend für Beethoven in Bereitschaft. 1812 ging das Haus in den Besitz Peter v. Lebers über. Eine Tradition, die sich auf Beethovens Wohnung im Pasqualatischen Hause bezieht, wird ohne Angabe einer Jahreszahl bei Breuning, „Aus dem Schwarzspanierhause“ (S. 22f.) erzählt, und zwar nach Mitteilungen von Beethovens Freund Steffen (v. Breuning). Die Ursache, warum Beethoven einmal die Wohnung bei Pasqualati kündigte, soll die gewesen sein, daß man ihn daran hinderte, ohne weiteres ein Fenster nach der Nordseite durchbrechen zu lassen (siehe auch bei: Pasqualati).

Im Laufe des Winters von 1804 auf 1805 hatten sich die Verhältnisse im Theater an der Wien soweit geklärt, daß Beethoven dort wieder seine (freie) Wohnung erhielt. Daneben aber hatte er auch sein Absteigequartier im Pasqualatischen Hause (Th.-R. II: „Das Adreßbuch der Hauptstadt für 1805 gibt seine Adresse im Theatergebäude an, und dort empfing er seine Besuche; im Pasqualatischen

Hause pflegte er sich für die Arbeit einzuschließen“). Im Sommer zog er nach Hetzendorf, und dort arbeitete er seine Oper aus, in derselben gabelförmigen Eiche im Schönbrunner Garten sitzend, wo er vier Jahre früher den „Christus auf dem Ölberge“ komponiert hatte. So hatte er wieder drei Wohnungen zu gleicher Zeit, wie im vorhergehenden Sommer, mit dem Unterschiede, daß ihn eine derselben diesmal nichts kostete. Die hundertmal wiederholte Erzählung von Ries, daß er 1804 vier Wohnungen zugleich gehabt habe, ist ein Mißverständnis (Thayer). Die Hetzendorfer Wohnung von 1804 ist noch nicht ermittelt.

Es läßt sich annehmen, daß Beethoven im September oder Oktober 1805 aus Hetzendorf nach Wien zurückgekehrt ist, und zwar vermutlich ins Pasqualatische Haus. Wenigstens gibt es keinen Anhaltspunkt für eine gegenteilige Vermutung. Ebenso dürfte Beethoven auch im Jahre 1806 und 1807 im Pasqualatischen Hause verblieben sein. Im April, Mai und Juni 1806 schreibt Beethoven Briefe, die aus Wien herkommen (Thayer III, S. 513; Nohl, „Neue Briefe Beethovens“ S. 9; Wegeler und Ries, „Biographische Notizen“ S. 62). Den Sommer 1806 nahm eine Reise nach Ungarn und Schlesien in Anspruch (Thayer II, S. 311, 316; III, S. 431; siehe bei: Lichnowski). Im Winter 1806 auf 1807 war Beethoven zweifellos wieder in Wien. Der Frühling 1807 findet ihn in Baden (Thayer III, S. 9), wo er damals (nach H. Rollett) im Johannesbade wohnte. Auch im Juni und Juli ist er in Baden nachweisbar (Thayer III, S. 17f.).

Im Sommer 1808 wohnte Beethoven in dem Hause Orientierungsnummer 8 der Grinzingerstraße zu Heiligenstadt, wie ich das (ausdrücklich bemerkt) zuerst ermittelt habe (vgl. Em. Kastners „Wiener musikalische Zeitung“ 1887, Nr. 27 und 28, und „Neue Beethoveniana“ S. 163). Es ist das Haus, in welchem er mit der Familie Grillparzer gleichzeitig eingemietet war.

Im Herbst des Jahres 1808 ist Beethoven nicht ins Pasqualatische Haus zurückgekehrt. Er bezog im November jenes Jahres eine Wohnung in einem der Häuser über dem Schottentore. (Bezüglich jener Häuser vgl. „Schimmers Häuserchronik“ S. 32f., Nr. 105 und 106 sowie die „Berichte und Mitteilungen des Wiener Altertumsvereines“ Bd. VIII, S. CLVIII f. „Erst im Jahre 1839 wurde das Schottentor und mit ihm das daraufstehende Haus [Nr. 105] entfernt.“) Beethoven schreibt nämlich in einem Briefe vom 1. November 1808 („1088“): „Ich wohne gerade unter dem Fürsten Lichnowski . . . bei der Gräfin Erdödy.“ J. Fr. Reichardt schreibt in seinen „Vertrauten Briefen“ von 1808 auf 1809, daß er nach langem Suchen Meister Beethoven in einer großen wüsten, einsamen Wohnung gefunden hatte. „Er wohnt

und lebt viel bei einer ungarischen Gräfin Erdödy, die den vorderen Theil des Hauses bewohnt, hat sich aber von dem Fürsten Lichnowsky, der den oberen Theil des Hauses bewohnt und bei dem er sich einige Jahre ganz aufhielt, gänzlich getrennt“ (Reichardt I, S. 167, Brief vom 30. November 1808). Nohl gibt eine irrige Erläuterung zu dieser Mitteilung Reichardts, wogegen Thayer schon längst wußte, daß hier das Haus über dem Tore gemeint ist. Der Fürst Lichnowski wohnte nämlich damals in einem der Häuser über dem Schottentore, wonach wir mit Sicherheit auch Beethovens Wohnung dahin zu versetzen haben (vgl. Thayer III, S. 44f.). Nicht ohne Bedeutung für die Wohnungsfrage der Jahre, mit denen wir uns eben beschäftigen, ist auch eine briefliche Mitteilung Czernys an Luib, die freilich wieder allerlei Gedächtnisfehlern Raum läßt, da sie erst 1852 niedergeschrieben ist. Karl Czerny schrieb: „Um 1804 wohnte er [Beethoven] schon an der Mülkerbastei in der Nähe des Fürsten Lichnowsky, welcher in dem jetzt abgetragenen Hause über dem Schottentor wohnte. In den Jahren 1806—7—8—9 wohnte er gewiß auf der Mülkerbastei, bei Pasqualati und, wie ich glaube, einige Zeit daneben.“ Das müßte also im Bartensteinschen Hause gewesen sein, das noch heute aufrecht steht (siehe bei 1814).

Im Jahre 1809 soll Beethoven eine Zeitlang in der Walfischgasse gewohnt haben, was von Czerny übersehen worden sein mag, aber von Thayer (III, S. 77) ganz bestimmt, wenn auch ohne Quellenangabe, mitgeteilt wird. Die Wohnung in der Walfischgasse wird in einem Brief an Gleichenstein genannt als Nr. 1087 in der „Walfischgasse“. Bin ich recht unterrichtet, so war das Haus eines von denen, die eine Verbindung mit der Krügerstraße hatten. Seit Jahrzehnten ist alles verändert, also nicht mehr aufzufinden. (Der Brief an Gleichenstein befindet sich bei Herrn Paul Mühlbacher in Klagenfurt und ist erstmalig durch mich veröffentlicht worden in der „Neuen freien Presse“ vom 2. Dezember 1903. Zu Beethovens Zeiten war es ein verrufenes Haus, als dessen Besitzer „Waldauische Erben“ genannt sind [bei Großbauer].) Mit der Gräfin Erdödy hatte es ein Zerwürfniß gegeben; dies ist vielleicht die Ursache gewesen davon, daß Beethoven das Haus über dem Schottentore verließ. Am 26. oder 27. April 1809 schreibt Beethoven an seinen Freund Zmeskall: „... es hat sich eben eine passende Wohnung für mich gefunden... diese Wohnung ist im Klepperstall.“ Vermutlich hatte Beethoven nicht weit vom Pasqualatischen Hause zu suchen angefangen, wobei er zunächst an den Klepperstall, später Kleppersteig, heute Schreyvogelgasse, kam. Ich muß die Frage offen lassen, ob Beethoven in einem Hause am Klepper-

stieg je gewohnt hat, oder ob er in die Walfischgasse zog oder gar wieder ins Pasqualatische Haus zurückgekehrt ist. Nur eines ist sicher, daß er im Frühsommer auf einer Bastei wohnte oder wenigstens den Ausblick auf eine solche hatte. Es hat sich nämlich neuerlich eine Nachricht gefunden, die sich auf die Zeit vom Ende Mai bis 11. Juli 1809 bezieht, und aus welcher hervorgeht, daß Beethoven damals auf einer Bastei gewohnt hat. Die Nachrichten, auf die ich anspiele, fanden sich in den hinterlassenen Aufschreibungen des Baron Trémont, aus denen Auszüge im „Guide musical“ von 1892 veröffentlicht worden sind (S. 102). Baron Trémont war in der angegebenen Zeit in Wien und verkehrte bei Beethoven, der sogar wiederholt vor ihm auf dem Piano improvisierte. In der Wohnung des Meisters bemerkte er, übereinstimmend mit anderen Beobachtern, die größte äußerliche Unordnung. Die Einfachheit der Einrichtung mit Strohstühlen fällt ihm auf. Ich setze die ganze Stelle, die sich auf Beethovens Wohnung bezieht, hierher: „... il logeait sur un des remparts (Note: „sur le Bastion Moelker dans cet appartement de la maison Pasqualati qu'il occupa plusieurs fois“), et comme Napoleon avait ordonné leur destruction, on venait de faire jour la mine sous ses fenêtres...“ Dies spricht allerdings gegen die Walfischgasse und für die Mülkerbastei. Denn die von Napoleon angeordnete Zerstörung der Befestigungsbauten erstreckte sich nur vom Schottentore bis zum Kärntnertore, also nicht bis vor die Bastei, welche der Walfischgasse entsprach (vgl. Geusau, „Geschichte Wiens“, VI. Bd., S. 215ff. und 238). Übrigens kann Trémont die Ereignisse hinterher falsch kombiniert haben. Die Eindrücke, die Trémont von den Äußerlichkeiten in der Wohnung empfang, schildert er mit folgenden Worten: „Représentez vous ce qu'il y a de plus malpropre et de plus en désordre: des flaques d'eau couvrant le plancher, un assez vieux piano à queue sur lequel la poussière le disputait à des morceaux de musique manuscrite et gravée. A côté une petite table de noyer qui était habituée à ce que l'écritoire qu'elle portait fût souvent renversé; une quantité de plumes encroutées d'encre et à côté desquelles les proverbiales plumes d'auberge eussent été excellentes; et encore de la musique. Les sièges presque tous de paille, étaient couverts d'assiettes avec les restes du souper de la veille, de vêtements etc.“

Wäre die Einschaltung, welche ganz ohne Umschweife das Pasqualatische Haus auf der Mülkerbastei als Wohnort Beethovens nennt, auch aus Trémonts allerdings nachträglich gemachten Aufschreibungen genommen, so könnten wir ziemlich sicher gehen. Nun ist sie aber als Anmerkung beigelegt, wonach wir sie als eine Zugabe des Heraus-

gebers ansehen müssen, die eben auch nicht mehr Gewicht hat als eine Vermutung, die bei Thayer oder hier ausgesprochen wird. Es bleibt denkbar, daß Beethovens Wohnung von der Walfischgasse aus ihren Zugang hatte. Denn auch einige Häuser der Walfischgasse hatten damals noch eine Seite nach der Bastei zu gekehrt. Alles überlegt, bleibt die Wohnung am Kleppersteig die wahrscheinlichste. Die bangen Stunden während des Bombardements am 12. Mai 1809 hat Beethoven (nach Ries S. 121; Th.-R. III, S. 137) im Keller eines Hauses in der Rauhensteingasse mit dem Bruder Kaspar Karl verbracht (siehe bei: Brüder).

Mit einem Sommeraufenthalte scheint es in dem bewegten Jahre 1809 schlecht ausgesehen zu haben. Begreiflich ist das, wenn wir die Zeitverhältnisse betrachten — 1809! — Am 26. Juli, also wohl bei tüchtiger Hitze, schreibt Beethoven aus Wien: „Noch kann ich des Genusses des mir so unentbehrlichen Landlebens nicht theilhaftig werden“ (La Mara, „Musikerbriefe“ II, S. 4ff.). Dann wieder in einem Briefe vom 8. August aus Wien: „... da ich hoffe, den Rest des Sommers noch in irgendeinem glücklichen Landwinkel zubringen zu können...“ (vgl. L. Nohl, „Neue Briefe Beethovens“ S. 47). Bis dahin also hatte er in jenem Sommer noch nicht auf dem Lande gewohnt. Doch entnimmt man aus der zweiten Briefstelle und aus dem ganzen Zusammenhang mit Beethovens Leben, daß der Komponist den lebhaften Wunsch hegte, wenigstens im Spätsommer noch die Annehmlichkeit des Landlebens zu genießen. Thayer (III, S. 91) äußert die ansprechende Vermutung, Beethoven sei 1809 einige Wochen beim befreundeten Grafen Brunsvick in Ungarn gewesen. Die nähere Bestimmung bleibt offen. Die Frage: war er in Korompa, Marton Vasar, oder sonstwo, bleibt noch unbeantwortet. Im November war Beethoven sicher schon wieder in Wien (Thayer III, S. 93ff. und 445), wo er nach Thayers nicht ausdrücklich motivierter Vermutung wieder in der Walfischgasse wohnte. Ich muß hier Thayer die Verantwortung überlassen, da ich keine andere Auskunft über Beethovens Wohnung im Winter 1809 auf 1810 zu geben vermag. Nur eines meine ich als sicher aussprechen zu können, daß Beethoven in jenem Winter nicht im Pasqualatischen Hause gewohnt hat. Denn damit wäre das folgende datierte Briefchen gänzlich unvereinbar. Beethoven schreibt: „Wien, am 8. Februar 1810“ — „Da mir der Herr Baron Pascolati gesagt, daß ich die Wohnung in seinem Hause im 4. Stock, welche ich vor zwei Jahren bewohnt habe, wieder besitzen könne, so bitte ich...“ Die Redensart „vor zwei Jahren“ ist bei Beethovens Ungenauigkeit und Flüchtigkeit in brieflichen Mit-

teilungen leider nicht genau zu nehmen und gestattet zunächst nur die wenigen sicheren Rückschlüsse, daß Beethoven nicht gerade im Februar 1810 bei Pasqualati gewohnt hat, daß er aber früher schon einmal dort war, und zwar nicht vor vielen Jahren, sondern etwa vor zwei Jahren. Dies schließt die Möglichkeit nicht aus, daß Beethoven auch im Jahre 1809 einige Monate im Pasqualatihaus gewohnt hätte. Wahrscheinlicher allerdings ist es, daß Beethoven auf den Winter 1807 auf 1808 anspielt, und daß er in der Zwischenzeit bis mindestens zum 8. Februar 1810 nicht im Pasqualatischen Hause gewohnt hat. Im Mai 1810 und in den Monaten bis zum Landaufenthalte müssen wir uns Beethoven aber wieder als Bewohner des Pasqualatischen Hauses vorstellen (vgl. hierzu auch Wegeler und Ries, „Biographische Notizen“ S. 45; Nohls erste „Briefsammlung“ S. 68, 71, und Thayer III, S. 139 und 446, datierte Briefe aus Wien vom 2. Mai und vom 17. Juli, 11. August 1810).

Die Schilderung, die Bettina von der Unordnung in Beethovens Wohnung entwirft („Gartenlaube“ 1870, S. 115f.), muß mit großer Vorsicht aufgenommen werden (vgl. auch Nohl, „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen“ S. 63 und 69).

Über Beethovens Aufenthaltsort im Sommer 1810 ist man schlecht unterrichtet. Im Winter von 1810 auf 1811 wohnte Beethoven sicher wieder im Pasqualatischen Hause. In jenem Briefe an Bettina von Arnim, dessen Original sich vorgefunden hat, und der am 10. Februar 1811 in Wien geschrieben ist (ein Faksimile des Briefes findet sich bei Max Behnke), schreibt der Meister selbst: „Beethoven wohnt auf der Mölker-Bastei im Pascolatischen Hause“ (vgl. meinen Artikel: „Beethoven und Baron Pasqualati“ und Thayer III, S. 164, 175, sowie die ganze Literatur über die Bettinabriefe). Im Juli 1811 war Beethoven noch in Wien, später reiste er nach Teplitz und nach Grätz bei Troppau (vgl. Nohl, „Neue Briefe Beethovens“ S. 52; Thayer III, S. 175 und 447. Zu der Sommerreise ist zu benützen die ganze Literatur, die an dem Thema Beethoven, Bettina und Goethe hängt, und die ich 1889 in dem Anhang zu meinem Buche „Neue Beethoveniana“ und in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ von 1890 zusammengefaßt habe. Siehe auch bei: Teplitz).

Im Winter von 1811 auf 1812 hat Beethoven vermutlich ebenfalls im Pasqualatischen Hause gewohnt. Fast sicher ist er dort im Frühling 1812. Denn auf diese Zeit muß man dem ganzen Zusammenhange nach einen undatierten Brief an den Grafen Brunsvick setzen, ein Schreiben, in welchem Beethoven als Wink für seine Adresse angibt: „Für künftig machst Du folgende Überschrift über den Umschlag der

Briefe an mich: An H. B. v. Pasqualati.“ In der Nachschrift heißt es dann: „Ich bin bald in Baden, bald hier — in Baden im Sauerhof zu erfragen.“ Nach Rollett hat Beethoven 1812 und 1813 in Baden übersommert. Im Sauerhofe hat er sicher 1813, vermutlich auch 1812, gewohnt. (Die Datierung des Briefes ist bei Nohl um einige Jahre verfehlt. Thayer [III, S. 201f.] setzt das Schreiben mit Recht ins Jahr 1812. An 1813 könnte etwa noch gedacht werden.)

Noch präziser gibt Beethoven seine Adresse in einem Briefe vom 16. Juni an. Als Jahr wird man ebenfalls 1812 annehmen müssen (vgl. Nohl, „Neue Briefe“ S. 59f.): „Meine Wohnung ist im Pasqualatischen Hause auf der Mülkerbastei 1239 im 4. Stock.“

Dort wurde Beethoven im Sommer 1812 auch von Friedrich Starke besucht (vgl. Nohl, „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen“ S. 144f.). Starke notierte: „Beethoven logierte damals 1812 auf der Mülkerbastei.“

Den Sommer 1812, etwa vom Juli angefangen, verwendete Beethoven auf eine Badereise nach Teplitz, Karlsbad, Franzensbrunn und wieder Teplitz. Auf der Rückreise berührte er Linz. Zu Anfang November scheint er wieder in Wien gewesen zu sein (vgl. Schindlers „Beethovenbiographie“, 4. Aufl., I, S. 195; Thayer III, S. 203ff., 212, 215, 226, 235; L. Nohl, „Neue Briefe Beethovens“ S. 62, und „Briefe Beethovens“ S. 93). Vermutlich war es wieder das Pasqualatische Haus, in welchem er den Winter von 1812 auf 1813 Wohnung nahm. (Vgl. Frimmel, „Beethovenforschung“ Heft 10.)

Im Februar und April 1813 ist der Meister, nach datierten Briefen zu schließen, in Wien anwesend. Am 27. Mai zog er nach Baden (hiez u ein Brief an Varena und einer an Erzherzog Rudolf [Köchel S. 6]; vgl. Thayer III, S. 245ff.). Im Juni und am 4. Juli 1813 ist er ebenfalls in Baden nachweisbar. Um den 24. Juli war er einige Tage lang in Wien (Schindler I, S. 186; Nohl, „Neue Briefe Beethovens“ S. 70ff.; Köchel, Nr. 7). Zwischen dem 15. und 20. September kehrte er für Herbst und Winter wieder nach Wien zurück, der Gedächtnisfehler Tiecks, als ob Beethoven 1813 auch in Prag gewesen sei, ist schon längst erkannt und widerlegt worden. Kalischer vermutet in der Zeitschrift „Euphoriön“ von 1895 und danach in dem Buch „Beethoven in Wien“ S. 232 eine Verwechslung mit 1808 oder 1809, wo er damals im Pasqualatischen Hause gewohnt haben soll (Schindler I, S. 187 und 229; Thayer III, S. 254). Schindler sah ihn dort zum ersten Male im März 1814 oder will ihn wenigstens in diesem Hause gesehen haben,

wogegen ein alter Vermerk auf einem Beethovenschen Briefe vom 13. Februar 1814 folgendes sagt: „Herr von Beethofen auf der Mülkerbastey Bartensteinsches Haus Nr. 94 im 1. Stock.“ Das Bartensteinsche Haus liegt unmittelbar neben dem Pasqualatischen nach dem Schottentore zu. Der erwähnte Vermerk mag übrigens einige Wochen später auf den Brief gesetzt worden sein, als der Brief geschrieben ist, so daß Schindler recht behalten kann und der Vermerk sich auf die Zeit nach dem Auszuge aus dem Pasqualatischen Hause beziehen kann oder auf eine noch spätere Zeit.

Fast zuverlässig auf die Wohnung im Bartensteinschen Hause bezieht sich aber die kleine Erzählung, die uns in einem Tagebuche von Ignaz Moscheles erhalten ist: „Als ich [Moscheles] früh zu Beethoven kam, lag er noch im Bette; er war heute besonders lustig, sprang gleich heraus und stellte sich, so wie er war, ans Fenster, das auf die Schottenbastei ging, um die arrangierten Stücke durchzusehen . . .“ (Siehe bei: Moscheles.) Thayer weist auf die Verwechslung der Schottenbastei mit der Mülkerbastei hin, die ja bei einem Nicht-Wiener sehr leicht möglich war, und fügt die Bemerkung hinzu: Beethoven habe eben vergessen, daß er nicht mehr im vierten Stocke wohnte, wo er ungehindert in der zwanglosesten Kleidung zum Fenster gehen konnte.

Der Sommer 1814 sieht den Meister wieder in Baden, und zwar zum mindesten bis zum Herbstanfange. Ein datiertes Schreiben aus Baden vom 21. September 1814 hat sich erhalten (Nohl, „Briefe“ S. 112, und Thayer III, S. 301). Im Laufe des Sommers gab es freilich Anlässe, von Baden nach Wien zu kommen, z. B. die Benefizvorstellung des „Fidelio“ am 18. Juli 1814. Am 14. Juli datiert er einen Brief in Wien. Auch im August (so am 22.) befand sich Beethoven wieder in Wien (vgl. den Brief an Kanka: Nohl, „Briefe“ S. 347). Vom August bis November scheint Beethoven in Wien keine Wohnung gemietet zu haben, da er in dem erwähnten Briefe vom 22. August 1814 folgende Nachschrift gibt: „In dem Augenblicke bitte ich, Briefe an mich mit folgender Ueberschrift zu begleiten: Abzugeben bei Herrn Johann Wolfmajer beim rothen Thurm, Adlergasse Nr. 764 in Wien.“

Aus den Mitteilungen Tomascheks in der „Libussa“ von 1846 (S. 357ff.) geht hervor, daß dieser Künstler im Oktober bei Beethoven in Wien gewesen. „Das Empfangszimmer, in dem mich [Beethoven] freundlich begrüßte, war nichts weniger als glänzend möbliert. Nebstbei herrschte auch darin eine ebenso große Unordnung als in seinem Haare.“



Im Winter 1814 auf 1815 wohnte dann Beethoven zum letzten Male auf der Mölkerbastei (Thayer III, S. 341f.). Datierete Briefe, die Beethovens Anwesenheit in Wien im Jänner, März und April sicher beweisen, haben sich erhalten. Man findet sie bei Nohl und Thayer abgedruckt. Eine bestimmte Angabe über die Lage der Wohnung wüßte ich nicht für diese Periode aufzufinden. Thayer nennt ohne Quellenangabe (vermutlich nach seinen ältesten Wiener Notizen) die Mölkerbastei und fügt hinzu, daß Beethoven im Jahre 1815 in das gräflich Lambertische Haus der Seilerstätte gezogen sei, das die Doppelnummer 1055, 1056 führte (hiezü Schimmer S. 191, Nr. 994). Einen urkundlichen Nachweis dieser Wohnung hat vor einiger Zeit A. Trost erbracht (vgl. Trosts Aufsatz in A. Oreis „Beethovenbuch“ von 1921, siehe auch bei 1801). Im Juni und Juli schrieb Beethoven Briefe aus Wien. Trotzdem wird er damals schon eine Sommerwohnung in Baden gemietet haben (vgl. Hermann Rollett, „Beethoven in Baden“). Später, im September, wohnte er in Döbling, wie man aus einem datierten Briefe schließen kann. Am 16. Oktober schreibt er wieder aus Wien (Nohl, „Briefe“ S. 123, ohne Datum; bei Thayer III, S. 352, mit Zmeskalls Datierung): „Ich melde Ihnen, daß ich hier und nicht da bin...“

Datierete Dokumente aus Wien vom Oktober, November und Dezember 1815 finden sich bei Wegeler-Ries (S. 136f.) in Nohls „Briefsammlungen“; bei La Mara, „Klassisches und Romantisches“ (S. 72) und bei Thayer (III, S. 354ff.). Im November 1815 erhielt Beethoven das Bürgerrecht der Stadt Wien, was hier nebenbei angemerkt werden soll.

Den Winter 1815 auf 1816 scheint Beethoven im Lambertischen Hause auf der Seilerstätte gewohnt zu haben, wenigstens findet ihn dort wenig später (im Juli 1816) Dr. Bursy. L. Nohl hat Bursys Tagebuch aus jener Zeit zweimal abdrucken lassen: in dem Buche „Beethoven, Liszt, Wagner“, S. 102ff., und „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen“, S. 115ff. Bursy nennt in einem Briefe vom 1. Juni 1816 die Adresse ganz genau, da er, durch falsche Angaben irreführt, die Wohnung nur schwierig hatte finden können: Beethoven „wohnt auf der Seilerstadt Nr. 1056... Seine Wohnung ist freundlich, sieht nach der grünen Bastei und ist ziemlich ordentlich und sauber eingerichtet. Das Vorzimmer hat auf einer Seite sein Schlafcabinet, auf der anderen sein Musikcabinet, worin ein verschlossener Flügel steht... Zwei gute Ölporträts hängen an der Wand, ein männliches und ein weibliches.“ Dort bezahlte er angeblich 1100 fl. Hauszins. (Brief an Ries vom 8. März 1816, „Biographische Notizen“,

S. 140). Der Sommer wurde wieder in Baden verbracht, von wo der Meister datierte Briefe z. B. auch am 5. und 6. September abschickte. Am 29. September schreibt er schon wieder aus Wien, ebenso im Oktober und Dezember 1816. Doch war er am 24. Oktober 1816 wieder in Baden. In Wien scheint er im Herbst 1816 oder anfangs 1817 kurze Zeit im Hotel „Zum Römischen Kaiser“ am Eingange der Renngasse gewohnt zu haben. Daß Beethoven in jenem Gasthose gelegentlich speiste, ist sicher bekannt, und zwar aus Nachrichten des Jahres 1814 (Thayer III, S. 282 und 305). Die Angabe, daß Beethoven im Herbst 1816 oder zu Beginn des Jahres 1817 im „Römischen Kaiser“ gewohnt hat, ist nicht absolut sicher, aber doch einigermaßen verbürgt (vgl. Frimmel, „Neue Beethoveniana“, Abschnitt: „Aus den Jahren 1816 und 1817“). Am 14. Dezember 1816 datiert Beethoven einen Brief an Birchall von der Seilerstätte aus.

Längstens im Frühling 1817 begegnen wir Beethoven in einer Wohnung auf der Landstraße Nr. 268 im zweiten Stock.

In einem Briefchen an Frau v. Streicher, das man ins Jahr 1817 versetzen muß, schreibt Beethoven von seiner Wohnung „auf der Landstraße“ (Nohl, „Neue Briefe“ S. 133).

In einem Briefe an Zmeskall, etwa vom Frühling 1817, heißt es dann: „Meine Wohnung, Landstraße Nr. 268, 2. Stock.“ (Entspricht heute der Nr. 26 in der Hauptstraße. Abbildung bei Bertha Koch.)

Die Zuweisung dieser Briefe ans Jahr 1817 hängt u. a. damit zusammen, daß man weiß, Beethoven hätte zu jener Zeit eine Wohnung genommen, die in der Nähe des Erziehungshauses del Rio lag, in welchem Beethovens Neffe Karl untergebracht war (vgl. hiezu L. Nohl „Eine stille Liebe zu Beethoven“ S. 136 und 172, siehe auch bei: Rio und: Neffe). Dieses Erziehungshaus, in welchem Beethoven oft verkehrte, war auf dem Landsträßer Glacis Nr. 426, wie man aus den Nachträgen zu F. H. Böckhs „Merkwürdigkeiten von Wien“ erfährt (S. 175).

Noch sicherer wird die Sache, wenn wir in weiteren Briefen aus jenen Jahren Umschau halten. Noch 1816, wie es scheint, schreibt Beethoven an den Inhaber jenes Erziehungshauses Giannatasio del Rio: „Ich ersuche Sie . . . sich in Ihren benachbarten Häusern für mich zu erkundigen, ob eine Wohnung von einigen Zimmern . . . bis Michaeli zu vermieten sei. Dieses müßte jedoch zwischen heut und morgen geschehen. . . . Wenn ich auch Gebrauch machen wollte von Ihrer gütigen Anerbietung, bei Ihnen im Gartenhause zu wohnen, so kann

es doch verschiedener Umstände wegen nicht sein . . .“ Die meiste Sicherheit in der Datierung gewährt uns ein Brief an Dr. Karl Pachler in Graz. Dieses kurze Schreiben stammt aus dem Jahre 1817 und enthält die Bemerkung: „Ich . . . wohne auf der Landstraße Nr. 268, 2. Stock“ (vgl. Faust Pachler, „Beethoven und Marie Pachler-Koschak“; Nohl, „Briefsammlung“, sowie Nohl, „Beethovens Leben“ III, S. 834).

Der Sommer 1817 wurde in Heiligenstadt und Nußdorf verbracht (Datierung „Heiligenstadt, 19. Juni 1817“; Nohl, „Neue Briefe“ S. 132; 3. und 7. Juli, Nußdorf; 9. Juli, Wien; 15. Juli, Nußdorf; 30. Juli, Wien; 14. und 19. August, Wien; September, Nußdorf; November, Wien. Nach Daten, die bei Wegeler-Ries und L. Nohl zu finden sind. Was Heiligenstadt betrifft, mag die Vermutung richtig sein, daß Beethoven 1817 bei Schlögl (Pfarrplatz 2) gewohnt hat. Was Beethovens Wohnhaus in Nußdorf anbelangt, so habe ich ungefähr 1886 bei dem hochbetagten Jos. Greiner Erkundigungen eingezogen. Greiner hat zwar als Knabe den Komponisten gekannt, war aber in seinem Gedächtnis schon so unzuverlässig, daß seinen Aussagen wenig Wert zukommt. — Als Beethoven im Herbst 1817 nach Wien zurückgekehrt war, hat er die Wohnung auf der Landstraße wieder bezogen. 1817 notierte sich Beethoven einmal die Adresse einer Wohnung „Alservorstadt Nr. 115“ (Nottebohm, „Beethoveniana“ II, S. 353ff.). Indes ist von einem Wohnungswechsel nichts zu erfahren, weshalb ich die erwähnte Vermutung wagen darf, daß Beethoven im Winter 1817 auf 1818 auf der Landstraße gewohnt hat. Der Sommer 1818 wurde in Mödling verbracht, wohin der Meister schon am 19. Mai gezogen war (vgl. Frimmel, „Beethovenforschung“ Heft V und VIII). Er wohnte im Hafnerhause an der Hauptstraße (neue Nummer 79). Vorübergehend im April 1818 wohnte Beethoven zu Wien in der Gärtnergasse in einem Haus (alte Nr. 26, später 36 oder 37), das an der Stelle der heutigen Nr. 5 gestanden hat und das Schild „Zum grünen Baum“ hatte. Später zog er in derselben Vorstadt in das Haus Nr. 244 der Hauptstraße, das heute Nr. 60 führt.

Den Sommer 1819 verbrachte Beethoven wieder in Mödling, und zwar in derselben Wohnung wie den Sommer 1818 (vom 12. Mai bis Ende Oktober; hiez zu besonders Schindler I, S. 269f.).

Als Beethoven im Herbst 1819 nach Wien zurückkehrte, mietete er eine Wohnung „Am Josefstädter Glacis“. Der Neffe Karl war am 22. Juni 1819 in das Blöchlingersche Institut gekommen. Dieses lag in der Josefstadt (heutige Nr. 39 der Josefstädter Straße), und Beethoven wollte in der Nähe wohnen. Nohl (in „Beethovens

Leben“ III, S. 176f. und 852) fand eine Stelle in einem Konversationshefte, die sich auf Beethovens Wohnung im März 1820 bezieht: „dem Auerspergischen Palais gegenüber in demselben Hause wo das Kaffeehaus ist am Josefstädter Glacis“. Die Wohnung Beethovens ist jetzt nachgewiesen durch A. Trost im ehemals Baron Fingerlinschen Haus, jetzt die Ecke bildend von Trautsohn-gasse und Auerspergstraße (A. Orel, „Beethovenbuch“, vgl. auch neuestens Walter Nohl, „Konversationshefte“ I, S. 401 [von 1820].) — Das erwähnte Kaffeehaus gehörte Herrn Motele (nach Ziegler-Vasquez).

Im Sommer 1820 finden wir Beethoven in Mödling, diesmal aber nicht im Hafnerhause, sondern im ehemals Speerschen, jetzt Helfschen Hause in der Babenbergerstraße, die früher Achsenaugasse hieß (hiezü Frimmel, „Beethovenforschung“ Heft V und VIII). Im Oktober wurde schon wieder aus Wien geschrieben (Nohl, „Briefe Beethovens“ S. 207ff.). Über die Unordnung während der Übersiedlung berichtet Dr. W. C. Müller (Nohl, „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen“ S. 139, 141). In einem Brief an Artaria vom 26. Oktober 1820 schreibt der Meister u. a.: „eben erst im Einziehen begriffen.“ Das bezieht sich wahrscheinlich auf einen Wohnungswechsel in Wien. (Das erwähnte Schreiben war 1920 in der Wiener Beethovenausstellung als Nr. 139.) Ein Brief an Dr. W. C. Müller, der dieselbe Angelegenheit betrifft, war vor einiger Zeit bei Frau Eduard Schneider in Dresden.

In diese Zeit möchte ich die Wohnungsangelegenheit versetzen, die mir vor Jahren durch Frau Gabriele Heimler mitgeteilt wurde. Als eine der Töchter des Neffen Karl wußte sie noch, wenngleich unbestimmt mitzuteilen, daß der Neffe eine Wohnung Beethovens gekannt hat, die „nahe dem Institut Blöchliger“ gelegen war. Ich notierte nach den unbestimmten Angaben der Frau Heimler, diese Wohnung sei in der Nähe des heutigen Bannplatzes oder des Albertplatzes gelegen gewesen. Das paßt nun vorzüglich zu einer Beethovenwohnung, die jüngst von Herrn Robert Franz Müller festgestellt wurde. Müller schrieb mir freundlichst, daß diese Wohnung im Hause der jetzigen Josefstädter Straße Nr. 57 (zu Beethovens Zeit Alt-Lerchenfeld Nr. 8) nachzuweisen ist. Der glückliche Finder wird selbst darüber eingehend berichten.

Für den Winter 1820 auf 1821 kommt als Wohnhaus in Frage Landstraße, Ungargasse alte Nr. 391, die in einem Gesprächsheft erwähnt ist (W. Nohl, a. a. O. I, S. 196). Im Sommer 1821 finden wir Beethoven in Döbling. (Datiertes Brief vom 6. Juli 1821 aus Döbling, mitgeteilt von L. Nohl in der „Neuen Zeitschrift für Musik“

1870, S. 375, ein weiterer datierter Brief vom 7. Juli 1821 aus Döbling wurde von mir vor mehreren Jahren publiziert in der Zeitschrift „An der schönen blauen Donau“. Ein anderer vom 18. Juli desselben Jahres ist bei Köchel gedruckt als Nr. 56 und danach in Nohls Zweiter Briefsammlung S. 194f.) Beethoven selbst präzisiert in einem Briefe die Adresse als „Unterdöbling Nr. 11“ (Köchel, Nr. 56). Im September 1821 erscheint Beethoven in Baden (vgl. die Briefsammlungen, Rollets Studie und Wegeler-Ries, „Biographische Notizen“ S. 34f.).

In einem Briefe Beethovens aus Baden vom 27. September 1821 heißt es: „Seit dem 7. September bin ich hier, wo ich bis Ende October bleiben muß.“

Nach den F. H. Böckhschen Nachschlagebüchern „Wiens lebende Schriftsteller“ (1821, S. 364) und „Merkwürdigkeiten . . . von Wien“ zu schließen, wird Beethoven in der Zeit von 1821 auf 1822 wieder auf der Landstraße gewohnt haben, und zwar im Hause Nr. 244 und bis zum Frühling 1822. Im April jenes Jahres ist er noch in Wien, wie das aus der Datierung eines Briefes an Ries hervorgeht (vgl. Wegeler-Ries, „Biographische Notizen“ S. 153: „Wien, den 6. April 1822“). Thayer hat schon vor vielen Jahren in den „Konversationsheften“ gefunden, daß Beethoven im Frühling 1822 seine Wohnung auf der Landstraße aufgab, noch bevor er für eine Sommerwohnung gesorgt hatte. Bruder Johann lud ihn ein, einstweilen zwei Zimmer bei ihm zu bewohnen, doch zog Beethoven nach Ober-Döbling (vgl. Thayer, „Ein kritischer Beitrag zur Beethovenliteratur“ [Berlin, W. Weber, 1877], S. 23f., und Jos. Böck, a. a. O., S. 40). Im Juni, Juli und August schreibt Beethoven übrigens Briefe aus Wien (vgl. Nohls „Briefsammlungen“). Im September taucht der Meister in Baden auf (nach einer Datierung), wie denn auch Schindler mitteilt, daß Beethoven den „Sommer“ 1822 in Baden verbracht hat (Schindler II, S. 6). Am 21. Juli war er noch nicht dort (vgl. Thayer, „Ein kritischer Beitrag“ S. 26). Nach Rollets Mitteilung wohnte Beethoven 1822 zu Baden im „Schwan“ in der Wienergasse. Im November und Dezember ist Beethoven wieder in Wien (Nohl, „Briefe“ S. 217ff., und Wegeler-Ries S. 154), und zwar auf der Laimgrube. Schindler (II, S. 11, 52) nennt die Pfarrgasse (jetzt Laimgrubengasse), wogegen Breuning die Kothgasse Nr. 61 nennt (jetzt Gumpendorferstraße Nr. 14), mit Aussicht auf die Pfarrgasse (vgl. „Aus dem Schwarzschanierhause“ S. 43). Schindler drückte sich wohl ungenau aus. Es war ein Eckhaus, das heute nicht mehr besteht. Die Wohnung auf der Laimgrube mußte ihm übrigens gut bekannt sein, da er seit dem

September 1822 dort bei Beethoven gewohnt hatte. Auf diese Wohnung nimmt auch ein Brief Beethovens Bezug, der in „Beethoven in Paris“ faksimiliert ist.

Zu Anfang 1823 hat Beethoven noch in der Kothgasse gewohnt. Den Februar, März und April verbrachte er, wie man aus datierten Briefen entnimmt, in Wien. „Anfangs Mai“ zog er nach Hetzendorf in die Villa Pronay (Schindler II, 35 und 51f.). Auch im Juni und Juli finden wir den Komponisten noch in Hetzendorf (Schindler I, S. 238; Nohls „Briefsammlungen“ I, S. 239ff.; II, S. 234; Wegeler-Ries S. 157). Gegen Ende August, im September und noch am 5. Oktober 1823 war Beethoven in Baden (vgl. u. a. Schindlers „Beethovenbiographie“, 1. Aufl., S. 133; 4. Aufl., II, S. 51f.), Rathausgasse 94. Dies geht aus Briefdatierungen und aus Nachrichten in der „Biographie. Karl Maria v. Webers“ (von Max Maria v. Weber, II, S. 510) hervor. Auch aus den Badener Fremdenlisten hat Rollett erhoben, daß Beethoven 1823 in Baden war. (Siehe bei: Hetzendorf, Baden.)

Als Beethoven im Herbst wieder in die Hauptstadt zog, nahm er eine Wohnung in der Ungargasse an der Ecke der damaligen Bockgasse Nr. 5 (jetzt Beatrixgasse). So berichtet wenigstens Breuning in seinem Büchlein „Aus dem Schwarzspanierhause“ (S. 45; vgl. Schindler II, S. 55). Dort hat ihn auch Grillparzer besucht, wie dieser einst dem Dr. G. v. Breuning erzählte („Aus dem Schwarzspanierhause“ S. 38; vgl. auch „Grillparzers sämtliche Werke“ Bd. VII, S. 114, und Kalischer in der „Deutschen Rundschau“, 1891, Jänner, S. 77ff.). In jener Wohnung in der Ungargasse wird er vermutlich so lange verblieben sein, bis er sicher schon im Mai 1824 erst nach Penzing (siehe bei: Penzing), dann nach Baden zog, von wo er in jenem Jahre besonders viele datierte Briefe absendete (vgl. Schindler II, S. 186f., und Breuning S. 44). Die Wohnung in Penzing war nach Breunings Angabe jenes Haus, das später Nr. 62 der Parkgasse bildete. Das wäre also das „Hadikschlüssel“, das ganz nahe beim Verbindungsteg von Penzing nach Hietzing gelegen war, aber jetzt nicht mehr erhalten ist. Doch hat man noch gute Abbildungen (vgl. Bertha Koch, a. a. O.). Siehe auch Th.-R. V, S. 106, und E. Guglia in Al. Trost, „Altwiener Kalender“ für 1922, S. 186. Ab und zu im Laufe des Sommers schreibt er auch aus Wien, so im Juli und am 16. September. Dort hatte er etwa von Michaeli an eine Wohnung in der Johannesgasse, Ecke der Kärntnerstraße, gemietet, von der wir erst in neuester Zeit Kenntnis erlangt haben. Am 17. und 23. September, am 6. und 7. Oktober schreibt er dann wieder aus Baden. Längstens am 17. No-

vember war Beethoven schon wieder in Wien. Schindler läßt ihn „im November“ aus Baden zurückkehren (II, S. 89). Von der Wohnung in der Johannesgasse, die Beethoven damals bezog, habe ich einiges mitzuteilen. Ich lernte einen Brief Beethovens kennen, der sich auf diese Wohnung bezieht. Dieser Brief ist in anderem Zusammenhange von mir in der „Wiener Deutschen Kunst- und Musikzeitung“ (Herausgeber Ad. Robitschek) veröffentlicht worden. Soweit das Schreiben, das an Tobias Haslinger gerichtet ist, die Wohnung betrifft, muß ich es hier wiederholen:

„Baden, Abends, am 6. October.

Lieber Tobias!

Ich bitte Sie innigst, sogleich in das Haus in der Johannesgasse, wo wir hinziehen, fragen zu lassen, ob Karl gestern und heute dort geschlafen, und wenn er zu Hause ist, diesen Zettel im [sic!] sogleich übergeben zu lassen, wo nicht ihn der Hausmeisterin allda, um ihn zu übergeben, zu hinterlassen — Seit gestern ist er Von hier, und ist heute Abends sammt der Haushälterin noch nicht da, ich bin allein mit einer Person, die nicht reden, nicht lesen und schreiben kann, und finde außer dem Hause hier kaum zu essen — Karl mußte ich schon von hier abholen einmal in Wien, denn wo er einmal ist, ist er schwer wegzubringen [.] ich bitte mir hieher gleich Zu berichten, was möglich ist, die paar Tage hätte ich gern hier noch ruhig Zugebracht, leider werde ich wohl wieder wegen ihm in die Stadt müssen. übrigens bitte ich sie niemanden etwas wissen Zu lassen, Gott ist mein Zeuge, was ich schon durch ihn ausstehen mußte — ist beim Hausmeister in der Johannesgasse keine Auskunft zu erhalten, so schicken Sie nur auf die Landstraße, wo ich wohnte, um beim Hausmeister [dieser Brief gehört zweifellos ins Jahr 1824] zu fragen, wo die Frau von Niemez wohnt, um allda zu erfahren, ob er da gewesen sei oder hinkomme, damit sie ihn gleich hieherweise.“

Was die Überlieferungen betrifft, die von jener Wohnung in der Johannesgasse lebendig geblieben sind, so kann ich darüber folgendes mitteilen:

Ganz unabhängig von dem hier mitgeteilten Briefe, der ja vor meiner Veröffentlichung gänzlich unbekannt und niemals in den Autographenhandel gekommen war (das Autograph war im Besitze des Herrn Kapellmeisters Louis Lüstner in Wiesbaden. Dieser hat es von Sophie Pantschoulitscheff erhalten, und diese wieder bekam den Brief aus der Familie Haslinger, an die er durch den Adressaten Tobias Haslinger gelangt war), erzählte mir vor etwa einem Jahre der be-

kannte Wiener Arzt Dr. Jurié v. Lavandal, daß man in seiner Familie die Erinnerung festgehalten hat, Beethoven habe einmal kurze Zeit im Hause Nr. 1 der Johannesgasse gewohnt. Juriés Urgroßmutter, Frau Kletschka, hat damals jenes Haus an der Ecke der Kärntnerstraße und Johannesgasse besessen. (Vgl. hiezu auch Schimmer, „Häuserchronik“ I, S. 995 und II S. 1027. Es war Nr. 969, also das Haus links, wenn man von der Kärntnerstraße einbog. Rechts war Nr. 981 [nach Zieglers Plan].) Als Mieter für die Wohnung im vierten Stockwerke, welche einige Fenster nach der Johannesgasse zu hatte, meldete sich einst Beethoven, welcher denn auch mit seinem Neffen und seiner Haushälterin die Wohnung bezog. Unfriede kam damit ins Haus. Nicht nur der Neffe, sondern auch die Haushälterin wurden vom Meister schlecht, ja roh behandelt, ganz abgesehen davon, daß der taube Meister zu Zeiten ganz unmenschlich in das (vermutlich verstimmte) Klavier dreindrosch. Juriés Großmutter, Nanette Kletschka, später Gemahlin des Hofantiquars Riegel, war damals ein junges Mädchen. Sie erzählte späterhin oft, daß sie sich an jene Invasion durch Beethovens wohl erinnere. Auch einzelnes war ihr im Gedächtnisse geblieben, z. B. der große Schalltrichter, den Beethoven über seinem Piano aufgestellt hatte, ferner, daß sich die übrigen Hausbewohner über die neuen Mietsleute beschwerten, endlich auch die Art und Weise, wie die Kündigung geschah. Nachdem sich Beethoven in kürzester Zeit im Hause sehr unbeliebt gemacht hatte, rief endlich Frau Kletschka ihre Tochter herbei und sprach: „Nanette, jetzt gehst d' hinauf und sagst d' dem Narren auf.“

Die Datierung des kurzen Aufenthaltes in der Johannesgasse ist in bezug auf 1824 sicher, weil hier Tradition und urkundliche Erwähnung zusammenwirken, um die Sache klarzumachen. Nur widerspricht ein fremder Vermerk auf einem Brief von 1825 den Angaben bei Jurié insofern, als man annehmen könnte, daß Beethoven noch im April 1825 in der Johannesgasse gewohnt hätte. Dazu Frimmel, „Beethovenjahrbuch“ I, S. 76. Ferner „Die Musik“ (Jahr IX, 1909, Heft 14, S. 103, Ebert), Nachricht vom 1. April 1825. Diese Adresse schleppt übrigens nach und wird noch 1827 in Littrows Kalender angegeben.

Eine Wohnung, von der Breuning sagt, daß sie im Herbst 1824 von Beethoven gemietet wurde, lag in der Krugerstraße Nr. 1009 (vgl. Breuning, „Aus dem Schwarzspanierhause“ S. 45). In diese nahe der Johannesgasse gelegene Straße dürfte Beethoven also gezogen sein, nachdem ihm Kletschkas gekündigt hatten.



Im Winter von 1824 auf 1825 war Beethoven zweifellos, wie sonst zur Winterszeit, in Wien. Es sind aus jenen Wintermonaten zahlreiche Briefe erhalten, die der Komponist aus Wien abgeschickt hat. Ludwig Rellstab besuchte 1825 Beethoven in der Wohnung in der Krugerstraße und nennt als Nummer 767, wozu er beifügt: „im vierten Stockwerke“ (vgl. Nohl, „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen“, S. 204, und Nohl, „Beethovens Leben“ III, S. 576 und 931). Hier gibt Nohl 797 als Hausnummer an. Beide sind nach meiner Beurteilung unrichtig. Ich vertraue mehr auf die Angaben Breunings, der über die letzten Lebensjahre Beethovens gut unterrichtet war. Breuning gibt nun als Wohnung des Meisters an „im Winter 1824—25 ... Krugerstraße 1009 [neu: 13], rechts die Stiege, zweiter Stock“. Eine Nummer unter 1000 hat es in der Krugerstraße nicht gegeben.

Ist nun auch Rellstabs Angabe der Nummer vermutlich unrichtig, so dürfte wohl der allgemeine Eindruck, den er von Beethovens Wohnung hatte, und den erschriftlich festgehalten hat, den Tatsachen entsprechen, ohne daß dabei einzelnes streng abgewogen werden soll. Nachdem Rellstab einige Möbel und den Flügel genannt hat, tut er die charakteristische Äußerung über die Wohnung. „Sonst ist nichts darin zu entdecken, was irgend Behaglichkeit, Bequemlichkeit, vollends gar Glanz oder Luxus verriete.“

Nebenbei will ich anmerken, daß vielleicht Karl Czerny es war, der Beethoven veranlaßt hat, in die Krugerstraße zu ziehen. Dort hat nämlich Karl Czerny jahrelang gewohnt (in Nr. 1006), und „Beethoven ... hatte (besonders in seiner letzten Zeit) ein so großes Gefallen an der ruhigen Häuslichkeit Czernys gefunden, daß er sich mehrmals gegen ihn äußerte: Ja, wenn ich bei Ihren Eltern wohnen könnte, dann wäre ich versorgt“ (vgl. F. Glöggls „Neue Wiener Musik-Zeitung“ 1857, S. 140, und die F. H. Böckhschen Nachschlagebücher aus den Zwanziger Jahren: Musikeradressen). Czerny wohnte zum mindesten von 1816—1821 in der Krugerstraße, wohl auch früher schon und noch später. Auf eine der späten Wohnungen Beethovens bezieht sich die undatierte Mitteilung, daß Beethoven einmal beim Ausziehen die Tapeten von den Wänden gerissen habe (Ed. Castle, „Lenau und die Familie Löwenthal“ I, S. 169).

Der Sommer 1825 (vgl. Schindler II, S. 120ff.) ward wieder in Baden verbracht, und zwar nach Rolletts Angabe im Schlosse Guttenbrunn. Zahlreiche Briefe aus jenem Sommer sind uns erhalten. Ein Briefentwurf aus dem Jahre 1825 trägt z. B. die Datierung „Baden, am 15. Juli“ (vgl. Nottebohm, „Zweite Beethoveniana“, herausgegeben

von Eusebius Mandyczewski). Zwischen dem 29. September und 12. Oktober zieht Beethoven dann aufs Alservorstädter Glacis ins Schwarzspanierhaus (alt: Nr. 200, neu: Schwarzspaniergasse 5; vgl. Breuning S. 2, 45 und 52ff., sowie die ganze Literatur über Beethovens letzte Lebensjahre).

Im Schwarzspanierhause wohnte Beethoven auch im Winter 1825 auf 1826. Der Sommer 1826 wurde in Wien verbracht. Erst im Herbst lebte Beethoven einige Zeit auf dem Lande, und zwar auf dem Gute seines Bruders Johann in der Nähe von Krems, auf dem Wasserhofe bei Gneixendorf. Er kehrte von dort krank nach Wien ins Schwarzspanierhaus zurück, in welchem er auch am 26. März 1827 starb. (Siehe: Gneixendorf, Krankheiten, Schwarzspanierhaus.)

Über das Schwarzspanierhaus und seine Geschichte spricht Karl Hofbauer in der Monographie über die Alservorstadt (S. 95f.); über Beethovens Wohnung, deren Räume ich noch zu Ende der Siebziger Jahre im wesentlichen unverändert gesehen habe, äußert sich Breuning sehr ausführlich und auf Grundlage ganz bestimmter Erinnerungen. Beachtenswert ist auch Schindler (II, S. 126).

Die Wiener Ortsgeschichte wird dem Schwarzspanierhause ein dickes Buch widmen müssen, seiner Geschichte seit der Einwanderung der spanischen Benediktiner bis zu den Zeiten, als es ans Stift Heiligenkreuz gekommen war, und als es Beethovens letzten Aufenthalt bildete als Nr. 200 „am Glacis vor dem Schottentore“. Vorarbeiten zu dieser Geschichte liegen zu Hauf vor dem wißbegierigen Beethovenfreund, der sich über diese am meisten bekannte Beethovenstätte genau unterrichten will. Mehr als zu viele Abbildungen gewähren uns eine Erinnerung an das Aussehen des alten geistlichen Hauses und einige auch einen Einblick in die Wohnung selbst. Eine schlechte Abbildung des Gebäudes war schon der Piersonschen englischen Ausgabe des Seyfriedschen Buches: „Beethovens Studien“ beigegeben. Die erste photographische Abbildung fand sich in G. v. Breunings Büchlein „Aus dem Schwarzspanierhause“ (Wien 1874). Das Haus selbst mit der Kirche daneben und einem Stück noch des vorspringenden Roten Hauses, in welchem Breunings jahrzehntelang gewohnt haben, und wo Beethoven zu Anfang des Jahrhunderts und später 1825 bis Herbst 1826 oft verkehrt hat. Ins Schwarzspanierhaus zog Beethoven im Frühherbst von 1825: „Es war in der Zeit zwischen dem 29. September und 12. Oktober“. Zur Geschichte des Hauses vgl. neben der oft aufgeschlagenen topographischen Literatur R. P. ant. Höller: „Augusta Carolinae virtutis monumenta seu aedificia a Carolo VI. . . . pub-

lico bono posita“ (Wien 1733) S. 80 ff. Kapitel „Hospitale Hispanicum“. 1825, als Beethoven dieses Haus am Alservorstädter Glacis . . . bezog, sagt Breuning, der dort nahezu täglich beim kränklichen, dann kranken und sterbenden Meister aus und ein ging: „Das Schwarzspaniergebäude war (bis 1787) ein altes geistliches Haus, das auch eine Prälatur mit hohen Gemächern umfaßte und deshalb in der Einteilung der Fenster unregelmäßig ist. Beethovens Wohnung lag im zweiten Stock und war auffallend geräumig, hell. Sie gewährte von den Fenstern der Schauseite einen weiten Ausblick, bis zu den Basteien und zum Schottentor. Das ganze Glacis war ja noch unverbaut.

Zu Beethovens Wohnung gelangte man über die monumentale Haupttreppe. Durch eine verhältnismäßig niedrige Tür kam man in ein Vorzimmer mit einem Fenster nach dem weiträumigen Hof. Vom Vorzimmer gelangte man in ein Kabinett, das sein Fenster nach dem Glacis zu hatte. Von diesem aus kam man in Beethovens Schlafzimmer, dann Sterbezimmer, und weiterhin ins Kompositionszimmer. Von dort führte eine Tür zur Küche und zum Dienstbotenzimmer, die hofwärts gelegen waren. Mit dem Vorzimmer zusammen hatten sie vier Hoffenster. An der Schauseite gehörten fünf Fenster zur Wohnung. Das fünfte gehörte zu einem weiteren Kabinett, in welchem das erste Mählersche Bildnis, das mit der Lyra an der Wand hing. Das Bild des Großvaters befand sich im Eingangskabinett. Im Schlafzimmer standen dicht aneinander die zwei Klaviere Beethovens, nämlich das Geschenk von Broadwood und der geliehene Flügel von Graf (siehe bei: Klaviere). Der Arbeitstisch stand im „Kompositionszimmer“. (So weit nach dem, was Breuning mitteilt S. 56ff., und was ich später in den noch gut erhaltenen Räumen notiert habe.)

1903 beschloß man, das Haus abreißen zu lassen. Im August wurden die Wohnungen gekündigt, und 1903 auf 1904 mußte man schon die Ruinen des berühmten Gebäudes mit alten Abbildungen und Beschreibungen beleben, wenn man sich einen Begriff vom alten Schwarzspanierhaus bilden wollte. Mehrere Photographien wurden hergestellt, und Ansichten verschiedenster Art waren in vielen Wiener Blättern zu finden. Ungezählte Notizen und Artikel beschäftigten sich mit dem Hause. Auch „Die Musik“ nahm auf das bevorstehende Verschwinden der ehrwürdigen Stätte Rücksicht (III. Jahr, Heft 6 vom Dezember 1903, Abbildung. Text auf S. 479).

**Wolfmayer, Johann Nepomuk.** Wiener reicher Tuchhändler, ein Musikfreund, der jahrzehntelang Beethovens überwältigende Begabung erkannt hatte und verehrte. Die Firma „Johann Wolfmayer & Comp.“

folgte seit 1814 (so scheint es wenigstens nach den Auskunftsbüchern von Redl) auf die Firma Josef Wolfmayer. Von 1814 an wird angegeben „Joh. Wolfmayer & Comp. . . ., welche Firma auch der öffentliche Gesellschafter Hr. Aloys Prigel führt, auf dem Haarmarkt zum Posthorn 639 seit 1814“. Jedenfalls war er nicht nur Tuchhändler, sondern auch gemütvoller Musiker. 1818, als sich das Gerücht verbreitet hatte, daß Beethoven ein Requiem schreiben wolle, schrieb er dem Meister einen hochherzigen Brief, der wenig bekannt und von Th.-R. übersehen ist, wo dieses Buch die Requiembabsicht berührt (V, S. 328). Wolfmayer schreibt: „Wien, am 9. April 1818.“ „Lieber H[err] v[on] Beethoven! Wenn es richtig Ihr Ernst ist, und Sie versprochener maßen das Requiem componiren, so mache ich mich hiemit verbindlich, Ihnen für diesen Fall 100 ₰ sage Ein Hundert Dukaten auszubezahlen. Ich verlange bloß eine gleich nach Vollendung dieses Ihres Kunstwerkes mir abzugebende Abschrift der Partitur und Sie können übrigens mit dem Original als Ihrem wahren und unwiderruflichen Eigenthume nach Belieben disponiren. Bitte übrigens nur über diesen meinen Betrag mir schriftlich Ihren Willen zu äußern und die Versicherung meiner Hochachtung anzunehmen — Johann Wolfmayer.“ Außen die Anschrift: „Herrn Ludwig v. Beethoven, berühmten Tonsetzer und Musik Virtuosen — Wohlgeboren — auf der Landstraße, Gärtnergasse Nr. 26 zum grünen Baum 2. Stock.“

Nach der freigebigen Art Wolfmayers und dem oftmaligen Geldmangel Beethovens zu schließen, hat Beethoven den angetragenen Betrag angenommen und erhalten, sicher in der besten Absicht, das Requiem wirklich zu schreiben. Wenn bis heute nichts davon bekannt geworden ist, daß Beethoven ernstlich an dem Requiem gearbeitet hätte, so kann dies am Verlust von Skizzenblättern und Heften liegen. Sicher ist es jedenfalls, daß die Absicht nicht vergessen wurde, bis gegen die Sterbestunde, und die Dankbarkeit gegen den lieben Freund kam durch die Widmung eines Quartetts an Wolfmayer zum Ausdruck. Die Beziehungen Wolfmayers zu Beethoven gehen sicher sehr weit zurück, wir hören noch davon. Wie Otto Jahn noch von Aloys Fuchs erfahren hat, unterstützte Wolfmayer den Meister auch sonst, nicht nur in geschäftlichen Angelegenheiten, sondern auch durch einen neuen Rock, den er ihm statt des alten hinlegte (Th.-R. V, S. 328). Auf geschäftliche Hilfe läßt eine Nachschrift schließen, die einem Brief vom 22. August 1814 an Dr. Kanka beigelegt ist. „In dem Augenblicke bitte ich, Briefe an mich mit folgender Überschrift zu begleiten: abzugeben bei Herrn Johann Wolfmayer in Wien beim roten Thurm, Adlergasse Nr. 764.“ Wenn Karl Holz im Sommer 1826 ins Gesprächsheft schrieb: „Den

Wolfmayer freut es, daß er Sie schon vor 25 Jahren vertheidigte und jetzt kommen die Leute doch darauf“, so deutet das auf eine lange Bekanntschaft bis zurück gegen 1800. Wolfmayer tat sich niemals hervor. Schindler nennt ihn einen „der stillsten aber förderndsten Gönner unseres Meisters“ (II, S. 142). Er will die Widmung des Quartetts Op. 135 an Wolfmayer veranlaßt haben. Das mag ja richtig sein, aber jedenfalls war dem aufopfernden Freunde schon das Cis-Moll-Quartett Op. 131 zudedacht, das dann des Neffen wegen dem hohen, einflußreichen Militär Baron Stutterheim gewidmet wurde. Der Neffe Karl mußte ja nach seinem Selbstmordversuch ins Militär gesteckt werden. Die Widmung von Op. 135 an Wolfmayer wurde noch beim fast sterbenden Beethoven beraten. Man war nicht ganz sicher des Vornamens wegen. „Der Dolezalek war gestern bei ihm, das [nämlich die Widmung] würde sein glücklichster Augenblick sein. — Er heißt Johann Wolfmayer.“ Man einigte sich auf den Wortlaut: „Gewidmet meinem Freunde Johann Nepomuk Wolfmayer.“ Den fertigen Stich hat der Meister nicht mehr erlebt (Thayer, „Chronologisches Verzeichnis“, und Nottebohm, „Thematischer Katalog“, sowie Th.-R. V, S. 437). In den letzten Jahren Beethovens begegnet uns Wolfmayers Name öfter als früher. Wenigstens liest man aus Anlaß einer Einladung, die Schuppanzigh an Beethoven gerichtet hatte: „er hat auch Wolfmeyer eingeladen, der eine außerordentliche Freude hat, Sie wieder einmal sehen zu können . . . Wolfmayer bringt die Getränke.“ (So teilt Thayer mit, offenbar aus dem Sommer 1826. Th.-R. V, S. 360.) Den Schwerkranken, als er schon hoffnungslos darniederlag, besuchte Wolfmeyer noch einmal. Breuning berichtet: „— als er sich empfahl, sagte er, indem ihm Thränen in die Augen kamen: der große Mann, Ach, Ach!“ Auch 1825 hatte er bei einem Beethovenschen Quartett geweint. Wir dürfen annehmen, daß diesen edlen Freund aufrichtige Trauer angetrieben hat, bei Beethovens Leichenbegängnis als Fackelträger mitzugehen.

(Das meiste über Wolfmayer ist zusammengestellt in Frimmel, „Neue Beethovenstudien“ [„Neue deutsche Kunst- und Musikzeitung“ 15. Januar 1895], bei Ludw. Nohl in „Beethovens Leben“, bei Th.-R. im V. Bd. — Siehe auch Kerst, „Erinnerungen“ und „Die Musik“ IV Heft 22, S. 262. Siehe bei: Requiem.)

**Wolfssohn, Siegmund.** Soll „Arzt und Mechaniker“ gewesen sein. In Alt Wien war er eine der reichsten Persönlichkeiten, Fabrikant von Bandagen und ähnlichem. Er ließ den ungeheuren Apollosaal errichten, der dann bis 1870 ausgehalten hat. Beethoven muß irgendwie mit Wolfssohn bekannt gewesen sein und hat wohl gelegentlich

über Gehörmaschinen mit ihm gesprochen. 1820 im „Konversationsblatt“ vom 29. Februar bezieht sich eine Reklamenotiz Wolfssohns auf Beethovens Hörvorrichtung, worüber der Meister ungehalten war. Auf jene Ankündigung hin schaffte sich die „Baronin“ (offenbar die taube Baronin Puthon) eine Wolfssohnsche Gehörmaschine an. (Vgl. Walt. Nohl, „Konversationshefte“ I, S. 101, 360ff. und 382.) In dem bekannten Nachschlagebuch von Böckh kommt er als Schriftsteller vor, der über Wundarzneikunde schrieb und auf dem Bauernmarkt Nr. 590 wohnte. In den Gesprächsheften ist eine andere Wohnung angegeben, und zwar Bauernmarkt 619. (Neben den angegebenen Stellen auch C. v. Wurzbachs „Biographisches Lexikon“, das übrigens in diesem Fall keine Lebensdaten bringt.)

**Wortspiele.** In Altwien waren solche nicht wenig gebräuchlich, in der Form von Witzen, oder auch bloß in der Art von Klangähnlichkeiten, die nahezu den Erscheinungen der sogenannten Echolalie angehören. Beethoven machte den Gebrauch mit und hat viele Witze und Wortspiele aufgebracht, die aus seinen Briefen und mündlichen Äußerungen weit bekannt geworden sind. Recht oft kommt z. B. die Gegenüberstellung von „Noten“ und „Nöten“ vor. Die Noten bringen ihn nicht aus den Nöten. An irgendeinen Namen knüpft er gewöhnlich sogleich einen klangverwandten Begriff. Herr Frech gibt Anlaß, ihn als seine Frechheit zu bezeichnen. K. Czerny erzählte: Überall wußte er ein Wortspiel anzubringen. Beim Anhören einer Weberschen Ouvertüre sagte er: „Hm! — s'ist eben gewebt“ (Mitteilung an Otto Jahn). Hierher gehört auch die Geschichte vom „Stroh-Halm“, die im Abschnitt: Halm schon erzählt ist. „Nicht jeder Halm gibt Ähren“, ist ein weiterer Scherz dieser Art. Zu den schwächsten gehört die Zusammenstellung von „André“ und „der andere“ — im Brief an Abt Stadler vom 6. Februar 1826. In bezug auf den Dichter Carl Meisl notierte der Meister, da er mit ihm unzufrieden war: „Zum Meissel ist er gut, aber zum Bildner?“ (Nach Schindler II, S. 7.) — An den Namen Schreyvogel knüpft sich ein unanständiger Beethovenscher Wortwitz. Sehr bezeichnend für Beethoven ist die witzige Anwendung von: Freiherr, als freier Herr neben dem: Freiherr, als Baron in einem Brief aus dem Jahre 1815 an Baron Türkheim: „Bedenken Sie, daß auch ich ein Freyherr bin, wenn auch nicht dem Namen nach!!!“ Aus dem Namen Leidesdorf wird natürlich nach Altwiener Art sofort ein „Dorf des Leides“. Der muntere Holz mag dem Meister durch Wortspiele sympathisch geworden sein. Er hat z. B. dem Klavierspieler Würfel einen Wortwitz angehängt mit „Würfelspiel“, das in diesem Fall kein Hasardspiel sei (Th.-R. V, S. 241, nach einem Gesprächsheft).

Eine andere Reihe von Wortspielen Beethovens wurde durch mich mitgeteilt im „Neuen Wiener Journal“ vom 1. Mai 1926.

**Woržischek, Hugo** (geb. 1791 zu Wamberg in Böhmen, gest. 19. November 1825 zu Wien). Musiker von bedeutender Begabung, der zu Beethovens Bekannten gehörte. Tomaschek war in Prag sein Lehrer. 1813 kam er nach Wien. Dort förderte ihn Hofrat Zizius. Sein hauptsächliches Vorbild im Klavierspiel war J. N. Hummel, der ihm auch, als er von Wien fortzog, seine Lektionen übergab. Er wird unter den Wiener Pianisten um 1820 hervorgehoben, auch sein Orgelspiel fand Lob. 1823 wurde er Hoforganist. Schon 1814 oder wenig früher war er bei Beethoven gewesen (nach Tomaschek in „Libussa“). Eine Violinsonate seiner Make wird 1820 in einem Beethovenschen Gesprächsheft gelobt (W. Nohl, „Gesprächshefte“ I, S. 335). Um 1822 wird vermerkt, daß er auf einer Kunstreise fort war (Böckh I, S. 384, „Tonsetzer und Klaviermeister, auf einer Kunstreise“. Er war nach Graz gefahren, dann auch nach Karlsbad). Von einer hoffnungslos verlaufenden Krankheit Woržischeks berichtet ein Brief Haslingers an Hummel vom 10. November 1825 (Frimmel, „Beethovenforschung“ Heft 10, S. 49). Hanslick, „Geschichte des Concertwesens in Wien“ S. 222 sagt: „Sein Talent als Pianist und Orgelspieler war sehr bedeutend.“

**Wranitzky, Paul** (geb. 1756 zu Neureisch in Mähren, gest. 28. September 1808 in Wien), der bekannte, fruchtbare Altwiener Komponist. Jedenfalls war Beethoven mit ihm persönlich bekannt. Der kleine Karl Czerny fand beim Meister unter anderen Besuchern, wie Schuppanzigh und Süßmayer, auch Paul Wranitzky. 1796 wurde Wranitzkys Ballett „Das Waldmädchen“ aufgeführt, aus dem Beethoven den sogenannten russischen Tanz variierte, und zwar mit bewundernswerter Mannigfaltigkeit der Erfindung. Diese Variationen wurden der Gräfin Brown gewidmet. (Nottebohm, „Thematisches Verzeichnis“ S. 156, siehe auch bei: Variationen.) Paul Wranitzky war mehrere Jahre Sekretär der Sozietät zum Besten der Tonkünstlerwitwen. Er erfreute sich, wie Wurzbach mitteilt, „der besonderen Huld der Kaiserin Maria Theresia“.

**Würfel, Wilhelm** (geb. 1791 zu Planian in Böhmen, gest. 1852 zu Wien). 1815 wurde er Lehrer am Konservatorium zu Warschau, 1820 Musikdirektor in Wien am Kärntnertortheater. Er war 1825 nach Wien gekommen, wie Hanslick mitteilt. Mit Beethoven kam er im genannten Jahr zusammen, für den er u. a. die „Schlachtmusik“ vierhändig bearbeitete. Aus den Gesprächsheften, die Thayer ausgenutzt hat, entnimmt man, daß Würfel bei seinem ersten Besuch gerade mit

Kuhlau und der übrigen heiteren Gesellschaft zusammengetroffen ist. Weiterhin geht aus einem Gespräch hervor, daß Beethoven dem Virtuosen Würfel das (B-Dur-)Trio einstudieren will. Haslinger schreibt auf: „Alexander [der Kaiser] hat mit Herrn v. Würfel über Ihre ihm gewidmeten Sonaten in Warschau gesprochen. Ich würde dieses mit einem neuen Werk in Erinnerung bringen.“ Beethovens Antwort scheint auszusprechen, daß er auf die Widmung keine Reaktion erzielt habe. Würfel meint, eine Antwort sei in Verlust geraten.

**Würth & Fellner.** Ein reiches Altwiener Bankhaus, das im Winter 1803 und noch 1804 Konzerte für allgemeinen Besuch gab. Freilich waren die Musiker beinahe durchaus Dilettanten, doch war der Künstler Clement ihr Leiter. Eine der ersten Aufführungen der „Eroica“ im Winter 1804 auf 1805 hat dort stattgefunden. 1804 hat auch Madame Bigot dort gespielt. (Vgl. „Allgemeine musikalische Zeitung“ VI, S. 321 und VII, S. 535 und 550, und Th.-R. II, S. 458.)

**Wurzer,** Johann (geb. fast sicher 1770 in Bonn), wurde später Beamter und wußte von Beethoven zu erzählen, mit dem er in derselben Klasse auf der Schulbank gesessen hatte. 1781 verließ er die niedrige Schule, um zu Allerheiligen jenes Jahres ans Gymnasium zu gehen. Die niedrige Schule wurde von Krengel geleitet. (Siehe Thayer-Deiters-Riemann I passim und Schieder mair, „Der junge Beethoven“, S. 127f. und 210.)

## Z.

**Zelter,** Karl Friedrich (geb. zu Petzow-Werder a. d. Havel 1758, gest. 1832 zu Berlin). Der berühmte Musiker. Zelter fußte in seiner Eigenart auf dem Boden des einfachen Handwerks, das er als Sohn eines Maurermeisters auch jahrelang in väterlicher Art ausübte. Neben dem Maurerhandwerk, in welchem er 1783 die Meisterschaft erhielt, trieb er aber in ernstlicher Weise Musik, Geige spielend, singend, komponierend. Eine Trauerkantate auf den Tod Friedrichs d. Gr. wurde 1786 aufgeführt. Als Vorgeiger war er eine Zeitlang in den Berliner Liebhaberkonzerten tätig. Mit seinem Lehrer Fasch trat er schon 1791 in nähere Verbindung. Nach dessen Tod übernahm er die Leitung der Singakademie (1800). Als tatkräftige Natur rief er mehrere musikalische Vereine ins Leben. Immer mehr kam er zu Einfluß und Namen. 1809 wurde er Mitglied und Professor der Königl. Akademie, fortwährend auch als Komponist tätig. Sein musikalisches Schaffen, einem gesunden, aber kleinen Talent entsprungen, kam auf keinen Fall seiner Lebenskraft und Grobheit gleich. Mit Beethoven muß



Zelter schon 1796 zusammengekommen sein, als der junge Wiener Künstler in Berlin mehrmals in der Singakademie spielte. Das Handbuch hat darauf schon hingewiesen (vgl. Abschnitt: Berlin). Auch ist in bezug auf Beethovens Verhältnis zu Goethe schon angedeutet worden, daß Zelter anfänglich ein unverkennbarer Gegner, wenn nicht Feind Beethovens gewesen war und erst nach und nach die Größe des jüngeren Künstlers begriff. Diese Wandlung ist schon 1886 in der illustrierten Berliner Wochenschrift „Der Bär“ (XIII. Jahrgang Nr. 1ff.) durch Kalischer besprochen worden (wieder benutzt in desselben Autors „Beethoven und Berlin“, S. 211ff., wo auch auf S. 24 von Zelter die Rede ist). Das langsam erst aufdämmernde Verständnis für Beethovens künstlerische Macht wird leicht begreiflich, wenn man sich vergegenwärtigt, daß Zelter sein lebelang nicht über die Strophenkomposition eines Liedes hinausgegangen ist und sicher auch den Harmonieschatz der Musik nicht vergrößert hat. Diese Beschränkung auf das leicht Erfassliche, Schlichte, Einfache machte ja auch Zelter bei Goethe so beliebt, bei dem er in der Wertschätzung ungeheuer rasch aufstieg, als die Beziehungen des Weimarerers zu Reichardt herabgingen. Das war 1796 zur Zeit der Fehden mit den Xenien. Nach Reichardt machte sich bei Goethe hauptsächlich Zelter als Musikorakel breit, der dem Dichter seine Kompositionen schickte und mit dem freundlichsten Verständnis aufgenommen wurde. Die anfänglich entschiedene Abneigung Zelters gegen Beethoven beeinflusste den Dichterfürsten nicht wenig, aber allmählich stieg doch auch der Wiener Großmeister in der Weimarer Schätzung. Zelter in Berlin und Goethe in Weimar öffneten die Augen und die Ohren. Als Zelter 1819 in Wien war, versuchte er, den tauben Kunstbruder sogar in Mödling anzutreffen. Er begegnete ihm auf dem Wege, als Beethoven gerade nach Wien fuhr. In einem Briefe Zelters an Goethe vom 14. September 1819 heißt es: „Vorgestern habe ich Beethoven in Mödling besuchen wollen. Er wollte nach Wien, und so begegneten wir uns auf der Landstraße, stiegen aus und umarmten uns aufs herzlichste. . . . Ich fuhr indessen fort nach Mödlingen, wie er nach Wien.“ Dann bestellten sie sich im Steinerschen Laden zusammen, aber keiner erschien zur richtigen Zeit. Zelter erzählt dies brieflich dem Dichter: „Ich hatte auf dieser Fahrt den Musikverleger Steiner bei mir, und da sich auf der Landstraße mit einem Tauben nicht viel verkehren läßt, so wurde auf Nachmittag um vier Uhr eine ordentliche Zusammenkunft mit Beethoven in Steiners Musikladen verabredet. Nach dem Essen fuhren wir sogleich nach Wien zurück. Satt wie ein Dachs und müde wie ein Hund, lege ich mich nieder und verschlafe die Zeit dermaßen, daß

mir auch gar nichts einfällt. So geh' ich ins Theater, und als ich von fern den Beethoven erblicke, fährt mir's wie ein Donnerschlag in die Glieder. Das nämliche nun geschieht ihm, indem er mich sieht, und hier war nicht der Ort, sich mit einem Gehörlosen zu verständigen.“ Die Pointe nun folgt:

„Trotz des mannigfaltigen Tadels, dessen Beethoven sich schuldig macht oder nicht, genießt er eines Ansehens, das nur vorzüglichen Menschen zugeht. Steiner hatte sogleich bekannt gemacht, daß Beethoven in seinem engen Laden, der etwa sechs bis acht Personen faßt, um vier Uhr zum ersten Male in eigener Person erscheinen werde, und gleichsam Gäste gebeten, so daß in einem bis auf die Straße überfüllten Raume ein halbes Hundert geistreicher Menschen ganz und gar vergeblich warteten. Das Eigentliche erfuhr ich selbst erst andern Tages, indem ich ein Schreiben von Beethoven erhielt, worin er sich (für mich aufs beste) entschuldigte; denn er hatte, so wie ich, das Rendezvous glücklich verschlafen.“

Dadurch wird auch ein Brief Beethovens an Zelter verständlich, der hier folgt:

„Mein verehrter Herr!

Es ist nicht meine Schuld, Sie neulich, was man hier heißt, angeschmiert zu haben; unvorhergesehene Umstände vereitelten mir das Vergnügen, eine schöne, genußreiche und für die Kunst fruchtbare Stunde mit Ihnen zuzubringen. Leider höre ich, daß Sie übermorgen schon Wien verlassen, mein Landleben wegen meiner geschwächten Gesundheit ist aber nicht so zuträglich heuer für mich wie gewöhnlich. Es kann sein, daß ich übermorgen wieder hereinkomme, und sind Sie alsdann nachmittags noch nicht von hier, so hoffe ich, Ihnen mündlich mit aller wahren Herzlichkeit zu sagen, wie sehr ich Sie schätze und wünsche, Ihnen nahe zu sein. —

In Eil

Ihr ergebenster Freund

Beethoven.“

Zelter schrieb folgende Antwort auf das Papier des Beethovenbriefes:

„Den Mann noch einmal in diesem Leben von Angesicht zu sehen, der so vielen Guten, zu welchen ich mich freilich gern mitzähle, Freude und Erbauung verschafft, das war die Absicht, weswegen ich Sie, würdiger Freund, in Mödlingen besuchen wollte.

Sie kommen uns entgegen, und meine Absicht war wenigstens nicht

ganz verfehlt, denn ich habe Ihr Angesicht gesehen. Von dem Übel, das Sie drückt, bin ich unterrichtet, ich fühle es mit und leide an einem ähnlichen.

Übermorgen gehe ich von hier an meinen Beruf zurück, aber werde nie aufhören, Sie hochzuachten und zu lieben.

Wien, den 18. 7. 1819.

Ihr Zelter.“

(Siehe Th.-R. IV, S. 163f.)

Einige Jahre später, 1823, wendete sich Beethoven an Zelter, um eine Aufführung der großen Messe in der Berliner Singakademie anzubahnen. Sie sollte als Gesangsstück eingerichtet werden. Doch hat Zelter den Gedanken nicht mit Feuer aufgegriffen und so gut wie nichts unternommen. Denn er meinte, daß Beethoven selbst ihm das Werk für Singstimmen einrichten werde. Die Briefe zu dieser Angelegenheit sind längst bei L. Nohl gedruckt und in alle großen Briefsammlungen übergegangen. Die Messeangelegenheit scheint nach einem kurzen Briefwechsel in Vergessenheit geraten zu sein, wohl für immer. Doch erinnerte sich Beethoven freundlich an Zelter aus Anlaß eines Empfehlungsbriefes, den 1825 Rellstab zur Einführung bei Beethoven benutzte (siehe bei: Rellstab). Hinter den Aufführungen Beethovenscher Werke in Weimar steckte in jener Zeit gewiß zumeist Zelter, der, wie angedeutet, nun doch beethovenfreundlich gesinnt geworden war.

(Zelter wird in vielen Musiklexika besprochen und hat eine verhältnismäßig weit ausgebreitete Volkstümlichkeit erreicht, besonders durch seine nahen Beziehungen zu Goethe. Der Briefwechsel Zelters mit dem Dichter ist veröffentlicht und in mehreren Ausgaben verbreitet. Zelters Selbstbiographie ist von W. Rintel 1861 herausgegeben worden. Über das Verhältnis Zelters zu Goethe vieles bei W. Bode, „Die Tonkunst in Goethes Leben“ I, 1912, besonders im Abschnitt „Zelters Aufstieg“. Vgl. auch den Artikel Zelter in Zeitler, „Goethehandbuch“. — Die Schriften über Zelters „Liedertafel“ sind genannt in H. Riemanns „Musiklexikon“.

**Zips** kommt vor als Unterzeichner eines Briefes, in welchem am 26. Juli 1822 dem Meister mitgeteilt wird, daß der Erzherzog Rudolf nicht wohl sei und die Lektion auf den 31. Juli um halb sechs Uhr verschiebe. Zips wird ein Diener oder kleiner Beamter beim Hofstaat des Erzherzogs gewesen sein, doch scheint er den Meister gut gekannt zu haben. Für uns ist das Briefchen, sonst belanglos, dadurch von Bedeutung, daß es Beethovens Wohnung in „Oberdöbling, Alleegasse Nr. 135“ für jenes Jahr 1822 nennt.

**Zizius**, Johann Nep. (geb. zu Heřmanměstec 1772, gest. Wien 5. April 1824), Rechtsgelehrter, der mit Beethoven schon in der Zeit gegen

1800 bekannt geworden sein muß. Er war ein großer Musikfreund, in dessen Hause Musikaufführungen stattfanden, die auch Beethoven besuchte. In einem Brief an Zmeskall aus der angedeuteten Periode ist zu lesen: „... vielleicht komme ich Sie bei Zizius abholen...“ Zizius war also auch mit Zmeskall bekannt, und überdies deutet die Art und Weise der Erwähnung darauf hin, daß man dort frei aus und ein ging. Zizius hat in Wien einen raschen Aufstieg genommen. Schon 1793 war er Watteroths Assistent im Lehrfach der Politik, 1795 Praktikant bei der Registratur der niederösterreichischen Regierung, 1810 ordentlicher Professor an der Universität. Als reicher Junggeselle konnte er sich's vergönnen, glänzende Gesellschaften zu geben. Seine Schwester übernahm die Pflichten einer Hausfrau (Th.-R. II, S. 556f., nach Leopold Sonnleithner). Zizius vertrat den Meister im Rechtsstreit mit Artaria wegen Nachdrucks des Quintetts Op. 29. Für die Wiener Musikzustände ist Zizius von allgemeiner Bedeutung dadurch, daß er neben Jos. Sonnleithner und anderen zu den Gründern der Gesellschaft der Musikfreunde zählte und von Anbeginn (1813) dem „leitenden Ausschuß“ angehörte („Zizius, Johann, Dr. der Rechte etc. [Violin], in der Kärnthnerstraße Nr. 1125“, nach Böckh; in anderer Quelle ist 1191 als Hausnummer angegeben). Moscheles traf ihn, Zmeskall und Beethoven 1814 als nahe Bekannte. Karl Maria v. Weber nennt den Hofrat Zizius einen „bekannten Musikenthusiasten“, der dem Kreise Castellis angehörte. (Vgl. Max Maria v. Weber, „Carl Maria v. Weber“ I, S. 410). Hofrat Zizius wurde dann bald durch den Tod dem angedeuteten Kreise entrissen.

(Geburtsort und Jahr sind durch die Freundlichkeit F. Walters, Fürstl. Kinskyschen Sekretärs, nach den Taufmatrikeln der Pfarre Heßmanmestec überprüft worden.

**Zmeskall**, Nikolaus von Domanovitz, auch Domanovetz (geb. 1759 wohl in Ungarn, gest. zu Wien 23. Juni 1833), einer der ersten Freunde Beethovens in Wien, einer der nachsichtigsten Förderer und Bewunderer des Meisters und treu aushaltend bis zu dessen Tod. Es ist so gut wie sicher, daß er den jungen Beethoven bald nach dessen Ankunft in Wien bei Lichnowskis kennen gelernt hat (vgl. Wegeler, „Notizen“ S. 28), vielleicht schon 1792. Damals wohnte er noch „bey der blauen Flaschen auf dem Stock am Eisen 611“. Er war „Hofkonzipist in der ungarischen Hofkanzlei unter dem Hofkanzler Exz. Karl Graf Pálffy“. Bald danach wohnte er schon im Bürgerspital Nr. 1126, das dann Nr. 1166 erhielt. (Stiege 9.) Dort verblieb er bis zu seinem Tode. 1797 steht er schon in der Rubrik „k. k. Rätthe und Hof Secretarii“ der ungarischen Hofkanzlei im „Hof- und Staats-

schematismus“ verzeichnet. Noch vor 1800, wohl noch 1796 war er gelegentlich im hochmusikalischen Hause des russischen Gesandtschaftssekretärs Klüpfeld zu finden, wie aus den Mitteilungen von Frau Bernhard-Kissow hervorgeht, und zwar dort schon als „Freund Beethovens“. (Vgl. Ludw. Nohl, „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen“ S. 19.) Bemerkt wurde Zmeskall auch als naher Freund des Grafen Jos. Deym und der Gallenbergs in der Zeit um 1800, als Beethoven mit den Brunsviks lebhaftest zu verkehren anfang. Von Zmeskall ließ Beethoven sich die genaue Schreibung der Namen Brunsvik und Deym mitteilen. (Vgl. Frimmel, „Beethovenforschung“ Heft I, S. 20.) Freund Zmeskall war ein vorzüglicher Cellospieler, Musiker von strengen Grundsätzen, wenn auch ohne hervorragende Fähigkeiten, der mit den meisten gleichzeitigen Künstlern verkehrte. Sonntags wurden bei ihm Quartettaufführungen abgehalten, und Beethoven hatte Gelegenheit, dort die Proben und Aufführungen seiner Streichquartette anzuhören, unter vielen anderen war 1809 auch Reichardt dort. Von den mehr als anderthalb Hundert Briefen und Zetteln, die Zmeskall von Beethovens Hand erhielt (die meisten sind in die alte Hofbibliothek gelangt), weisen mehrere auf Zmeskalls Cellospiel hin. Ein anderes Motiv, das oftmals wiederkehrt, ist das der Kieffedern, die Beethoven sich vom Freunde erbittet, der sie entweder selbst schnitt oder in der Hofkanzlei schneiden ließ. Aus den Briefchen an Zmeskall entnimmt man auch wiederholt, daß Beethoven dem Hofsekretär häufig das Gasthaus zum Schwan, nahe beim Bürgerhospital, als Zusammenkunftsort vorschlug (siehe bei: Gasthäuser und: Schwan). In der Angelegenheit der Hauswirtschaft, der Bedienung und in sonstigem war Zmeskall von großer Bereitwilligkeit. Beethoven ersuchte ihn einmal (1799) um eine kleine Aushilfe von 5 Gulden. Der Spiegel, der einmal erwähnt wird, ist sicher ohne weiteres an Beethoven als Geschenk abgegeben worden. Gelegentlich erhielt der Meister von Zmeskall Wein. Allerlei Bücher gehen her und hin zwischen den Freunden. Von Weißenbachs Buch und von Goethes „Iphigenie“ ist gelegentlich die Rede. Wie man vermutet, ist auch eine Taschenuhr von Zmeskall oder Brunsvik an Beethoven gelangt. 1816 wurde Zmeskall Hofrat (nach Ludwig Nohl). 1818 wurden noch regelmäßig die Sonntagsmatineen bei Zmeskall abgehalten, zu denen auch Moscheles beigezogen worden war. 1819 auf 1820 erkrankte der „Freßgraf, Dineengraf, Soupeengraf“, wie ihn Beethoven gelegentlich nannte, nicht unerheblich, und so gab es damals eine starke Hemmung im Verkehr. Soweit ich sehe, waren es die ersten störenden Anzeichen der Gicht oder einer ähnlichen Gelenkkrankheit, die dann wenige

Jahre später den Freund Zmeskall so schwer beweglich machte, daß er sich mittels Sänfte in Beethovens Akademie von 1824 schaffen lassen mußte. (Vgl. Walter Nohl, „Konversationshefte“ I, S. 199, 324, 384; Schindler I, S. 71, 228, Th.-R. V, S. 91.) Zmeskalls Unterschrift begegnet dem Forscher oft in den Akten der „Gesellschaft der Musikfreunde“ um 1820. Im Mai 1822 besuchte er die böhmischen Bäder. 1824 unterfertigte er auch die Adresse für Beethoven, die schon unter den „Ehrungen“ genannt worden ist. 1825 dürfte Zmeskall in Pension gegangen sein, da erschon 1826 im „Hof- und Staatsschematismus“ fehlt. (Vermutlich war ein „Georg Zmeskall von Domanovicz“, der 1827 im „Schematismus“ als Königl. ungarischer Truchseß vorkommt, ein Verwandter des Hofrats Nikolaus.) Von persönlichem Verkehr mit Beethoven konnte in jenen späten Jahren nicht mehr die Rede sein. Bei Karl Czerny erkundigt er sich noch darum, was Beethoven neuerlich komponiere. 1825 versuchte er in allerlei Badeorten sein Heil, womit er eine kleine Besserung seines Leidens erzielte. (Thayer nach den Gesprächsbüchern, Th.-R. V, S. 227.) Zwar überlebte er den Künstler, doch ereilte wenige Jahre nach Beethovens Ableben auch ihn der Tod. Kurz vor Beethovens Ableben erwies sich Zmeskall noch teilnahmevoll, so daß sich der todkranke Meister noch aufraffte, dem alten Freund schriftlich zu danken. Ich gebe nicht den ganzen Brief wieder, obwohl er in der großen Berliner Ausgabe übersehen ist. Doch hat ihn Kastner und Prelinger aufgenommen. Es ist geradewegs rührend, wie Beethoven schon in unsicheren Zügen mit Bleistift noch den gleichfalls leidenden alten Freund zu trösten sucht in seinem „schmerzhaften Dasein“. Anfang des Briefes: „Tausend Dank für ihre Theilnahme.“ Er war vor dem Krieg bei Herrn Rudolf Lederer in Budapest, vorher eine Zeitlang im Autographenhandel. Erstdruck in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ von 1870, Nr. 9.

Zmeskalls Testament ist von Andr. de Hévésy aufgefunden worden und soll veröffentlicht werden.

Die vielen Briefe an Zmeskall sind zum Teil in den Briefsammlungen zu finden, zum Teil in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ 1889, Nr. 45ff., in meinem Buch „Neue Beethoveniana“ (1888), in „Beethovenforschung“ Heft I, S. 19f. In „Beethovenstudien“ II ein Brief Zmeskalls an Beethoven.

Noch sei in Erinnerung gebracht, daß der Meister dem alten Freund das F-Moll-Quartett Op. 95 gewidmet hat (siehe bei: Quartette), und erwähnenswert ist auch eine kleine Improvisation auf den Text: „Graf, Graf, liebster Graf, bestes Schaf“, die vom alten Bekannten, der wußte, es sei nicht böse gemeint, ruhig hingenommen wurde.

(Das Autograph befindet sich in der Wiener Nationalbibliothek. Vgl. Thayer, „Chronologisches Verzeichnis“ S. 49. Neuestens faksimiliert in „Moderne Welt“ 1920, Heft 9, S. 17.) Erstaunlich ist es überhaupt, daß von einer ernstlichen Trübung der klaren Freundschaft nichts zu finden ist. 1799 war Beethoven einer verschenkten Konzertkarte wegen einmal heftig geworden. Sicher hat er die Heftigkeit bald wieder gut gemacht. Zu der Improvisation: Graf, Graf usw., mag eine Komposition Zmeskalls Anlaß gegeben haben. (Über Zmeskall als Komponisten schrieb Ad. Sandberger in „Beethovenaufsätze“ S. 215 ff.)

Der Name Zmeskall wird nach magyarischer Weise wie „Smeschall“ ausgesprochen. Dadurch erklärt sich das kleine Mißverständnis in Reichardts „Vertrauten Briefen“ (II, S. 95), in denen der reisende Musiker während seines Besuches in Wien am 1. April 1809 aufschreibt, daß er bei „Herrn von Szenesgall“ den jungen lungenüchtigen Klavierspieler Stein hat spielen gehört. I, S. 428 wird das Quartett bei „Semesgall“ erwähnt. II, S. 119 heißt der Mann dann wieder „Szmesgall“. Dann kommt der verballhornte Name bei Reichardt I, S. 385 wieder vor als „Senesgall“ in der Stelle: „Eben in diesem Bürgerspital wohnt auch ein großer Musikfreund und Kenner, und großer Freund und Verehrer von Beethoven, Herr von Senesgall, der selbst ein guter Violoncellist ist und bei welchem sich ein neues wöchentliches Quartett für den Sonntag Mittag etabliert hat, von dem wir letzten Sonntag das erste hatten.“ — Wegeler nennt Zmeskall „einen Dilettanten“, der in den Morgenkonzerten beim Fürsten Karl Lichnowski mitwirkte. Diese fanden an Freitagen statt („Notizen“ S. 28f.). — Über Zmeskall im Kreise der Brunsviks, Kleinheinz, Lányi usw. ist zu vgl. André de Hévésy, „Les petites amies de Beethoven“, S. 8f., 17, 29ff., 32, 84. — Die frühere Literatur über Zmeskall ist verarbeitet und genannt in meinen „Beethovenstudien“ II, S. 83ff. Zum Namen siehe auch H. Volkmann, „Neues über Beethoven“ S. 14.

**Zulehner**, Verleger in Mainz, der 1803 unrechtmäßigerweise eine Ausgabe sämtlicher Werke Beethovens für Pianoforte und Geigeninstrumente ankündigte. Beethoven setzte sich zur Wehr und ließ eine „Warnung“ in die „Wiener Zeitung“ einrücken. Sie hat folgenden Wortlaut (Nummer vom 22. Oktober 1803): „Herr Carl Zulehner, ein Nachstecher zu Mainz, hat eine Ausgabe meiner sämtlichen Werke für das Pianoforte und Geigeninstrumente angekündigt. Ich halte es für meine Pflicht, allen Musikfreunden hiermit öffentlich bekannt zu machen, daß ich an dieser Ausgabe nicht den geringsten Antheil habe. Ich hätte zu einer Sammlung meiner Werke, welche Unternehmung ich schon an sich voreilig finde, nicht die Hand geboten, ohne

zuvor mit den Verlegern der einzelnen Werke Rücksprache genommen und für die Correctheit, welche den Ausgaben verschiedener einzelner Werke mangelt, gesorgt zu haben. Überdies muß ich bemerken, daß jene widerrechtlich unternommene Ausgabe meiner Werke nie vollständig werden kann, da in Kurzem verschiedene neue Werke in Paris erscheinen werden, welche Herr Zulehner als französischer Unterthan nicht nachstechen darf. Über eine unter meiner eigenen Aufsicht und nach vorhergegangener strengen Revision meiner Werke zu unternehmende Sammlung derselben werde ich mich bei einer anderen Gelegenheit umständlich erklären.

Ludwig van Beethoven.“

Das war also 1803. Kurz vorher war Mainz noch deutsch, und die Stelle vom französischen Untertanen darf uns nicht beirren. (Vgl. Th.-R. II, S. 407, „Bibliotheca Beethoveniana“, neue Auflage, Einleitung, und „Hamburger Nachrichten“ vom 15. Dezember 1917, Abendausgabe Nr. 640.)

---



## Nachträge und Berichtigungen.

Einige Lücken, die mir bisher aufgefallen sind, und einige Irrtümer, an deren Verbesserung mir gelegen ist, seien im folgenden angedeutet. Umfangreiche Abhandlungen mit Berücksichtigung der Mitteilungen, die allerorten aus Anlaß des Gedenkjahres 1927 vorbereitet werden, sollen in einem Ergänzungsbande Platz finden.

**Albrechtsberger.** Die Tochter Anna des Tonkünstlers wurde Gattin des „KK. Banko Hofhaltungs Rechnungsoffizials“ Hirsch. Diese Angabe wird bestätigt durch die Verlassenschaftsakten des alten Albrechtsberger von 1809, die durch Robert Franz Müller durchgenommen worden und mir von diesem mitgeteilt worden sind. Karl Friedr. Hirsch, der Musiker, erzählte mir von seiner Verwandtschaft mit Albrechtsberger. (Siehe Beethovenstudien Bd. II.) — Eine abfällige Bemerkung Albrechtsbergers über Beethoven wurde durch Dolezalek überliefert (Th.-R. I, S. 366, Kerst, „Erinnerungen“ II, S. 191).

**Bayer, Leo,** von 1816—1850 Syndikus in Retz. Bald nach seinem Amtsantritt in Verbindung mit Beethoven, und zwar aus Anlaß der Vormundschaft über den Neffen Karl. Am 28. Dezember 1816 schrieb Beethoven an Dr. J. Kanka nach Prag: „. . Die Stadt Retz, bestehend aus ungefähr 500 Häusern wird Sie zum Kurator eines gewissen L a m a t s c h (dieser Name wurde bisher verlesen als Hamatsch) in Prag aufstellen . .“ Der frühere Syndikus habe Verwirrungen angerichtet. Dagegen sei Bayer „ein durch sich selbst ehrlicher und tätiger Mann“, der die verwickelte Angelegenheit rascher und genauer durchführen würde. Es handelte sich um eine Summe, die Beethoven aus der Verlassenschaft eines Lamatsch für den Neffen Karl v. Beethoven zu retten suchte. Lamatsch war eine begüterte Retzer Familie, aus der Beethovens Schwägerin Johanna abstammte.

Der angeführte Brief an Kanka vom 28. Dezember 1816 läßt zwar auf eine Verbindung Beethovens mit dem Syndikus Bayer schließen, doch bleibt es ungewiß, ob Beethoven damals schon persönlich in Retz gewesen oder nicht. Die Anwesenheit des Meisters in Retz fällt zwischen 1816 und 1818. Ein Beethovenscher Brief an die Landrechte vom 25. September 1818 spricht schon von der Reise, die der Meister auf eigene Kosten unternommen hatte (Kastners Briefausgabe S. 547),

von einer Fahrt, die also vor das angegebene Datum fallen muß. In Retz muß Beethoven jedenfalls persönlich mit Leo Bayer bekannt geworden sein.

(Siehe auch bei: Lamatsch und: Retz. — Zu Bayer vgl. J. K. Puntschert, „Denkwürdigkeiten der Stadt Retz“, S. 294.)

**Breuning.** Die Bonner Breunings besaßen auch zu Beul ein Haus mit vielen Weingärten, Äckern und Wiesen und hatten überdies die Einnahmen von einer Rheinüberfuhr: Köln—Deutz. (Nach den Kollektaneen von Rob. Franz Müller.)

**Briefe.** Die neuesten Autographenkataloge, besonders die von K. E. Henrici in Berlin und V. A. Heck in Wien, brachten viele Briefe, u. a. auch im Katalog Henrici Nr. CIX den bekannten Brief an Treitschke, „Des Herrn v. Treitschke Dichten und Trachten . . .“ vom 4. Juni 1814. —

**Brüder.** Im Handbuch mußte ich andeuten, daß die Erzählung der Lebensschicksale und die Besprechung der Bedeutung der Brüder für den Komponisten ein ganzes Buch erfordern würden. Seither erfuhr ich, daß der emsige Forscher Robert Franz Müller in Wien ein Buch dieser Art vorbereitet hat. Von dem gesammelten Stoff dazu war mir einiges zugänglich, unter anderem eine Berichtigung der alten Wegeler-schen Angabe (Nachträge zu den „Notizen“, S. 18 f.), als sei Beethoven 1796 in Linz mit zwei Breunings wegen Paßschwierigkeiten angehalten worden. Bisher haben alle Biographen, Thayer mit eingeschlossen, jene Angabe für richtig hingenommen. Nach den Polizeiakten, die R. F. Müller aufgeschlagen und mit Aufmerksamkeit überprüft hat, liegt aber hier eine Verwechslung des Bruders Johann mit dem Tonkünstler vor. Daß Ludwig v. Beethoven damals, 1796, mit dabei gewesen wäre, ist durchaus unwahrscheinlich, und Wegeler muß jedenfalls in seiner Erinnerung irre gegangen sein. In den Polizeiakten ist zweifellos Johann van Beethoven, der nachmalige Apotheker, genannt. Demnach sind im Handbuch die Stellen über die Reisen von 1796 zu berichtigen.

**Brunsvik.** Im Handbuch ist wiederholt auf die Forschungen A. de Hevesys hingewiesen. Auch in der neuesten Auflage von Hevesy, „Beethoven, vie intime“ (Paris, Emile Paul Frères, 1826, erst im jüngsten Sommer erschienen) finden sich wieder Neuigkeiten über die Brunsviks, nicht zuletzt über Josephine B.

Zu verbessern auf S. 84 Zeile 13 statt: „Salier“ Salieri.

**Dolezalek.** Im Nachtragsband wird noch mehreres über diesen sehr gebildeten Menschen und aufrichtigen Freund Beethovens mitzuteilen sein.

**Eisenstadt** (Kis-Marton). Bemerkenswerte Stadt im Burgenland, das jetzt österreichisch ist. Weit bekannt hauptsächlich durch Esterhazys Schloß und Park. *Beethoven* war wiederholt dort zu Besuch. Aus dem Jahr 1793 oder 1794 weiß man durch Schenk, daß der junge Meister hinfahren wollte. „Ich wünschte [jedenfalls verlesen für *wu B t e*] nicht, daß ich schon heute fort würde reisen nach Eisenstadt . .“ schrieb er damals an Schenk. Die Bestellung und Aufführung der ersten Messe und was daran hängt sind oft besprochen worden (siehe Handbuch bei: Messen, Esterhazy, Gelineck). Auch darf man als sicher annehmen, daß nach 1807 kein Besuch Beethovens bei Esterhazy mehr stattgefunden hat. A. de Hevesy teilt aus dem Archiv zu Kis-Marton mit, daß Beethoven vom 10.—16. September 1807 in Eisenstadt beim fürstlichen Sekretär Josef Baranyai verpflegt war: „Dominus Musicus Compositor Beethoven Cum Socio secum allato et famulo a 10 sept. usque 16 ejusdem apud infrascriptum inquarterisatus fuit, in quorum intertentionem et servitium insumpti sunt. Rh. f. 20.

Josephus Baranyai, Secretarius.“

(Nach Hevesy, „Beethoven, vie intime“ 5. Aufl. S. 64ff. und 181.) Unter dem „Famulus“, ist vielleicht ein Bedienter zu verstehen. Wer der „Socius“ war, bleibt noch zu ermitteln.

**Essen und Trinken.** In dem Blatt aus einem Küchenbuch Beethovens, das erst jüngst bei Henrici im CIX. Verzeichnis als Nr. 33 zum Teil abgedruckt ist, hat man den Ausdruck „Bahhentel“ zu lesen als „Backhendel“, d. i. Backhühner und nicht: Paar Hähnel. „fohrelan“ heißt nicht Fuhrlohn, sondern Forellen, die, wie man nach anderen Angaben weiß, des Meisters Lieblingsspeise waren. „Löhbeer“ ist als Leber zu nehmen.

**Lamatsch.** Angesehene Familie in Retz, aus der Johanna, die Schwägerin des Komponisten, abstammt.

An der Südseite der Retzer Pfarrkirche ist ein „Gedenkstein der Familie Lamatsch und Prökl“ angebracht. Die Inschriften beginnen mit: „Paul Lamatsch, gewesener Bürgermeister, † 8. Mai 1813, alt 79“ und zählt auch dessen Kinder auf. Aus 1. Ehe stammten „1) Johann † in Prag“. NB. Es ist keinerlei Jahreszahl angegeben. „2) Theresia, verw. Reiß in Retz † 23. Juli 1813 alt 50, deren Tochter verm. v. Beethoven“. Die genannte Tochter wurde die Gattin des Künstlerbruders Karl und die Mutter des Neffen, der so viele Verwirrung in Beethovens Leben gebracht hat. Aus 2. Ehe stammten die Söhne Paul und Ignaz und die Tochter Anna, die an Jos. Prökl verheiratet war. Aus 3. Ehe werden die Kinder Josef und Louise

genannt, die einen Dambach heiratete. Der Name Beethoven kommt weiter nicht mehr vor.

Das Familienhaus der Lamatsch in Retz ist noch erhalten, wenngleich vielfach erneuert, so daß die Schauseite mit den mächtig vergrößerten Fenstern des ersten Stockwerks und dem erneuerten zweiten Stock, noch mehr die Auslagen einer Buchdruckerei im Erdgeschoß einen recht modernen Eindruck machen (Hauptplatz Nr. 130, neben dem neuen Amtsgebäude, wo die Post ist). Doch ist der gewölbte Torweg noch alt, und man möchte annehmen, daß Beethoven dort aus und ein gegangen ist.

**Laxenburg.** Der kleine Ort in der Nähe von Wien und Mödling ist allbekannt durch die kaiserlichen Schlösser, alt und neu (theresianisch) und durch die Franzensburg, die 1801 eröffnet wurde, endlich durch den ausgedehnten Park. Daß Beethoven dort gewohnt hätte, muß als unwahrscheinlich gelten. Dagegen läßt es sich annehmen, daß er den genannten Ort wiederholt besucht hat. 1810 wurden zwei Beethovensche Militärmärsche dort gespielt, aus Anlaß des Namensfestes der Kaiserin Maria Ludovika, wovon auch das Beethovenhandbuch spricht (I, S. 382 und 388). Beethoven mag bei der Aufführung zugegen gewesen sein. Von Mödling aus führte zu Beethovens Zeit ein malerischer Weg, dem Bach abwärts folgend, bis Biedermannsdorf in die nächste Nähe von Laxenburg. Beethoven dürfte ihn in den Mödlinger Sommern 1818, 1819 und 1820 wiederholt eingeschlagen haben, und es ist so gut wie sicher, daß der Maler Mähler den Meister im Laxenburger Park dargestellt hat, Beethoven bei einem Steg rastend, der ehemals über den sog. Forstmeisterkanal führte, aber seither abgebrochen worden und nicht mehr erneuert worden ist. Das Mählersche kleine Bild ist beschrieben und abgebildet in meinen „Studien und Skizzen zur Gemäldekunde“ Bd. IV (Wien, F. Malota), Lieferung 3/4. —

Zu Laxenburg sind von Bedeutung die Bücher von Gaheis, F. C. Weidmann, Adolf Schmidl, besonders Gaheis, „Wanderungen und Spazierfahrten in die Gegenden von Wien“, 6. Bändchen, 2. Auflage (1804), S. 80f. und in neuerer Zeit die Topographie von Niederösterreich (herausgegeben vom Verein für Landeskunde von Niederösterreich) Bd. V. — Beachtenswert auch Duchaisne aîné, „Voyage d'un iconophile“, S. 140ff. und viele alte Ansichten, u. a. die von Jakob Gauermann. Zur Laxenburger Kirche siehe Frimmel „Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen“ I nach Register.

Zu Wilhelm Christian Müller ist als Literatur nachzutragen der Leo Liepmannsohnsche Katalog Nr. 174 vom Dezember 1910, aus

dem ich Auszüge geboten habe im Heft I der „Beethovenforschung“, S. 27 ff.

**Obermayer.** Die genauen Angaben über den Schwiegervater des Künstlerbruders Johann sind noch nicht veröffentlicht. Jedenfalls reichen die alten Mitteilungen, auch die des gewöhnlich wohlunterrichteten A. W. Thayer, nicht aus, und in bezug auf die Verwandten Beethovens wird manche Berichtigung und Ergänzung der bisherigen Kenntnisse zu erwarten sein, wenn Rob. Franz Müller seinen reichen Stoff über Beethovens Verwandte veröffentlicht.

**Reisen.** Im Kapitel: Brüder wurde darauf hingewiesen (Beethovenhandbuch: Nachträge und Berichtigungen), daß Wegelers Nachträge zu den Notizen S. 18 f. keine zuverlässigen Mitteilungen enthalten, und Rob. Franz Müller hat nachgewiesen, daß Wegeler den Bruder Johann mit dem Komponisten verwechselt hat. Das ist auch für den Abschnitt: Reisen zu beachten. In meinen Erörterungen über Nürnberg wird die Wegelersche Nachricht ohnedies als nicht ganz sicher hingestellt.

Ferner ist in demselben Abschnitt zu verbessern Bd. II, S. 61, Zeile 1: Marton Vazar statt Marton, Vazar (wobei die Akzente der magyarischen Namen weggelassen sind). — Zeile 16 ff. derselben Seite soll es heißen statt 1818 „in den Jahren 1816—1818“ (siehe unten bei: Retz).

**Retz (Rötz),** befestigte Stadt, deren malerische Umfassungsmauern an der Bergseite noch heute erhalten sind. Retz ist der Hauptsitz eines hervorragenden Weinbaues. Beethoven war in der Zeit von 1816—1818 persönlich dort, um dem Neffen ein kleines Vermögen aus der verwandten Familie Lamatsch zu sichern. Im Brief vom 28. Dezember 1816 schreibt der Meister an Dr. Kanka nach Prag aus Wien von dieser Sache. Syndikus Bayer sollte sich mit Kanka ins Einvernehmen setzen. Der Zeitpunkt von Beethovens Reise ist noch nicht genau studiert, doch gibt es keinen Zweifel, daß der Komponist persönlich dort gewesen. Es muß vor dem 25. September 1818 gewesen sein, wie das aus einer Mitteilung an die Landrechte vom genannten Datum hervorgeht. In der Denkschrift vom Februar 1820 heißt es: „Ebenfalls reiste ich wegen seinem Vermögen nach Röz . . .“ Der altertümliche Ort mit seinen großen Gebäuden, nicht zuletzt dem freistehenden Rathaus, der hochgelegenen Dominikanerkirche und vielen alten Privathäusern, mit dem Znaimer Tor mag den Meister nicht wenig gefesselt haben.

(Siehe bei: Bayer, Lamatsch, Weintridt.)

**Schönauer,** Johann, zur Zeit Beethovens Universitätspedell, von welchem eine Überlieferung ausging, daß Beethoven im Mödlinger

Sommer 1819 bei großen Ausflügen gelegentlich über Nacht, ja tagelang von seiner Wohnung fortgeblieben ist (mitgeteilt von Carl Leeder in der Zeitschrift „Die Musik“ 1904, S. 182). Der Pedell Schönauer soll in Mödlung in demselben Haus gewohnt haben, wo Beethoven eingemietet war. Dies müßte also im Duschekschen Hafnerhaus gewesen sein. Dort kann er wohl das späte Nachhausekommen Beethovens gewahr geworden sein.

(Für die Ermittlung der Tatsache, daß Schönauer 1819 wirklich Universitätspedell gewesen, bin ich Herrn Hofrat Universitätsprofessor Dr. Gustav Riehl und Herrn Universitätsarchivar Ministerialrat Dr. Goldmann zu Dank verpflichtet. — Siehe auch unten bei: Spaziergänge.)

**Schwägerin Johanna.** Intime Einzelheiten über diese Persönlichkeit sind aus den Notizen Robert Franz Müllers zu erwarten, der ein Buch über die Verwandten Beethovens herausgeben will. Sie war, was zum Handbuch ergänzend mitgeteilt sei, die Tochter der Theresia Reiß, geb. Lamatsch aus Retz (siehe die Lamatsch-Gedenktafel in Retz). Theresia heiratete den Wiener Tapezierer Anton Reiß. Johanna wird 1808 als Ehegattin des Klassensteuer-Kassen-Offiziers Karl van Beethoven mit dem Alter von 22 Jahren angegeben. Im April 1820 steht sie in den Polizeiakten als „ein Weib von 36 Jahren“. (Nach Rob. Franz Müllers Kollektaneen.) Sie starb erst 1868 zu Baden (nach Tausig, „Berühmte Besucher Badens“).

**Spaziergänge.** Im genannten Abschnitt ist die Beobachtung gestreift, daß Beethoven gelegentlich bei seinen Ausflügen über Nacht vom Hause fortblieb. Dies wird bestätigt durch eine Überlieferung, die, wie es angegeben ist, sich beim Universitätspedell Schönauer erhalten hat. Schönauer wohnte 1819 in Mödling, und zwar mit Beethoven in demselben Haus. (Siehe bei: Schönauer, Johann, oben in den Nachträgen zum Beethovenhandbuch.)

**Tayber, Anton,** hatte musiktreibende Verwandte, z. B. den Hoforganisten Franz Tayber, der schon 1810 verstorben ist. In den Verlassenschaftsakten nach Franz Tayber kommt auch der KK. Hofsekretär Friedrich Tayber vor (nach Rob. Franz Müllers Kollektaneen).

**Weintridt, Vincentius,** (geb. 20. Dezember 1776, gest. 2. Dezember 1849 zu Nikolsburg), Geistlicher, der eine Zeitlang Religionslehre an der Wiener Universität vortrug. Seiner freisinnigen Art wegen sei er nach Retz als Pfarrer versetzt worden, und zwar 1824. 1843 im November wurde er Probst an der Haupt- und Collegial-Kirche zum Heiligen Wenzel in Nikolsburg (nach dem Memorabilienbuch der Stadtpfarre in Retz). Aus jener Zeit stammt ein gelungenes Abbild,

das sich bei Frl. Hedwig Raymann in Retz erhalten hat. Die genannte musikbegeisterte und Beethoven verehrende Dame besitzt auch eine Aufschreibung Weintridts über B e e t h o v e n , die wert ist, festgehalten und im Handbuch abgedruckt zu werden. (Herr Stadtsekretär Groß machte mich auf diese Aufschreibung aufmerksam, die mir dann durch Herrn Großkaufmann Karl Richter freundlichst zugänglich gemacht wurde.) Fräulein Raymann besitzt nämlich noch das Unterrichtsbuch ihrer Mutter, das bei den Unterweisungen durch den damaligen Pfarrer Weintridt angelegt wurde und in fünf handschriftlichen Bänden vorliegt. In liebenswürdigster Weise wurde mir die Stelle aufgeschlagen, die von Beethoven handelt. Die Mutter des Fräuleins Hedwig Raymann hieß Marie Liebl und war, wie schon angedeutet, Schülerin des Pfarrers Weintridt. Dieser hatte einen Besuch bei Liebls gemacht, traf aber die Schülerin nicht zu Hause. Er schrieb folgendes auf: „Da ich unser Buch nicht hatte, wollte ich nach einem vergeblichen Anklopfen bey deinen Ältern in Gesellschaft des Onkels und der Tante wenigstens ein Paar Worte noch an dich richten, Worte der Liebe, Wünsche deines väterlichen Freundes . . . So blieb mir nichts übrig als ein unbedeutendes Büchelchen und Beethovens Porträt — längst dir bestimmt — zum Ausleger meines Abendgrußes in Nalb zu machen [Nalb ist eine Ortschaft unweit von Retz]. Wenn du mehrere Compositionen des großen Meisters wirst kennen gelernt haben, dann wirst du erst meine Gedanken wahr finden, daß zwischen seinen Tondichtungen und dem Ausdrücke in seinen Gesichtszügen Ähnlichkeit vorhanden ist. Ganz so, wie du ihn hier im Bilde siehst, mit offenem Halse mit diesem verwirrten struppigen Haar mit diesem von mächtigen Augenbrauen umschatteten Aug traf ich ihn oft an den einsamsten Stellen des Praters oder Augartens und mit einem Blatte Papier und Bleyfeder in der Hand, oder mit sich selbst redend und mit den Händen gesticulierend.“ Das Bildnis, das Weintridt seiner Schülerin geschenkt hat, ist nicht mehr erhalten, doch hat man es ganz richtig durch ein Blatt nach dem Typus des Stielerschen ersetzt, so daß Weintridts Bemerkung auch als eine Art günstigen Urteils über Stielers Beethovenbildnis aufgenommen werden kann. Es ist klar, daß Weintridt den Meister gelegentlich in Augenblicken künstlerischer Vertiefung beim Arbeiten beobachtet hat, auch wenn von einer persönlichen Bekanntschaft nichts verlautet. Was es mit dem „Büchelchen“ ist, bleibt unklar.

---

# DER BÄR

## Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1924

130 Seiten. Gebunden 3 Mark, in Halbfranz 6 Mark

Der Band enthält u. a.: Neues vom alten Breitkopf-Bär. — Abert, Musikwissenschaft und Musik im Zeichen des Bären. — Hitzig, Das Archiv von Breitkopf & Härtel. — Erste Autorenbriefe von: Leopold Mozart, Graun, E. W. Wolf, Telemann, J. H. Völz, G. u. C. Benda, Carl Stamitz, Corona Schröter, Dittersdorf, Zelter, Cannabich, Beethoven, Ifland, Neukomm, Marschner, Field, Richard Wagner, Nikolai, Schumann, Chopin, Brahms, Richard Strauß, Anzengruber, Max Reger. — Auswahl von Musikhandschriften und Musikdrucken des Archivs. — Busoni, Zeitgemäßes Nachwort zur Bach-Ausgabe. — Besuch bei Zilcher zur Würzburger Mozart-Woche im Juni 1923. — Dahn, Deutsches Lied. — Verlagstätigkeit und Wirtschaftslage, Stoßseufzer und Bekenntnisse. — Über die Oper Alkestis. — Vergnügliches vom Bären.

Abbildungen: Bildnis Bernhard Christoph Breitkops. — Faksimilierte Originalbriefe von Leopold Mozart, G. Ph. Telemann, L. van Beethoven, R. Wagner, R. Schumann.

# DER BÄR

## Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1925

160 Seiten. Gebunden 6 Mark, in Halbfranz 10 Mark

Inhalt: Goethe und die Familie Breitkopf von Julius Vogel. — Ein Breitkopfscher Privatdruck für Goethe. — Briefe Goethes an Christoph Gottlob und Johann Gottlob Immanuel Breitkopf. — Allaert van Everdingens Radierungen zu Reineke Fuchs. — Ein Brief Johann Winkelmanns an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf. — Der Grundbesitz der Breitkops von Ernst Kroker. — Unsere Großmütter und Goethe. — Goethe und die Breitkops auf der Bühne. — Beiträge zum Weimarer Konzert 1773—1786 von Wilh. Hitzig. — Die Glasharmonika, das Instrument der Wertherzeit von Wilhelm Lütge. — Goethe und Beethoven von Theodor Frimmel. — Neuzeitliche Lieder auf Gedichte von Goethe von Alfred Heuß u. a. m.

Die Beiträge dieses Bandes gruppieren sich also um Goethe, der als Leipziger Student aufs engste mit der Familie Breitkopf verbunden war. Von den 18 Abbildungen seien nur genannt: Originalplattenabzug einer Goetheschen Radierung für Käthchen Schönkopfs Vater — Drei Originalbriefe Goethes in Faksimile — Faksimile eines Briefes von Winkelmann.

# DER BÄR

## Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1926

159 Seiten. Gebunden 6 Mark, in Halbleder auf Büttens-Papier 10 Mark

Inhalt: Wilhelm Lütge: Gelehrtenbriefe aus dem 18. Jahrhundert (mit unbekannten Briefen von J. Chr. Adelung, J. G. I. Breitkopf, J. Grimm, Herbart, Herder und Lessing). — Wilhelm Hitzig: Die Briefe Joseph Wölfls an Breitkopf & Härtel. — Herman Roth: Händel und Bach. — Hermann Poppen: Vom Stil der neueren kirchlichen Chorgesangsmusik an Hand der Verlagswerke des Hauses Breitkopf & Härtel. — Adolf Aber: Fremdländische Komponisten im Verlage von Breitkopf & Härtel. — Eugen Schmitz: Zu Busonis »Doktor Faust«. — Ein Brief Hermann Zilchers über Farblichtmusik. — Galgenlieder in Radierungen. — Vergnügliches vom Bären. — Zu unserem Titelbild.

Abbildungen: Sibellusplakette; Bilder von Adelung, Lessing, Herder, Wölfl, Sibellus, A. Mendelssohn; Vierfarbendruck; Eine farblicht-musikalische Aufführung; Faksimile eines Lessingbriefes.

# DER BÄR

## Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Beethoven-Jahr 1927

wird im Januar 1927 erscheinen

Er bringt wichtigstes neues Material aus dem Breitkopfschen Archiv zur Lebensgeschichte Beethovens und seines Freundeskreises, vor allem interessante Briefe

Umfang etwa 200 Seiten

Aus dem Inhalt: Dr. W. Hitzig, Beethoven und Breitkopf & Härtel. — Notizen über Beethoven aus den Briefen des Legationsrats Griesinger an B. Chr. Härtel. — Bericht über 18 neu aufgefundene Volkslieder Beethovens. — Das Hochzeitslied für Giannatasio del Rio (Erste Veröffentlichung). — Friedrich August Kanne. — »L'ami de Beethoven« (Sina). — Bernhard Christoph Härtels Briefe an Beethoven. — Dr. W. Lütge: Zu Waldmüllers Beethovenbild. — Andreas und Nanette Streicher. — Anton Reicha. — Anton Schindler. — Die zweite Leonoren-Ouverture Beethovens. — Dr. G. Haupt: Grafen Erdödy und Magister Brauchle. — J. Nepomuk Mälzel. — Rodilitz' Beethoven-Nekrolog.

Abbildungen u. a.: Waldmüllers Beethovenbild (Vierfarbendruck).



# BEETHOVEN=LITERATUR

---

GUSTAV NOTTEBOHM

## Zwei Skizzenbücher von Beethoven

Aus den Jahren 1801—1803

*Neue Ausgabe mit Vorwort von Paul Mies*

1924, VIII, 80 Seiten. Gebunden M. 6.50, geheftet M. 4.50

Man weiß, wie abhängig die Beethovenforschung von den Skizzenbüchern noch heute ist. Wer die Keime zur formellen Gestaltung, die musikalischen Urzusammenhänge des fertigen Beethovenschen Kunstwerkes zu begreifen trachtet, Abschließendes über seinen Stil aussagen will, wird sich in keinem Falle dem Blick in diese »Werkstatt« des Meisters entziehen können.

---

PAUL MIES

## Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles

1925. VI, 173 Seiten. Gebunden M. 5.50, geheftet M. 4.—

In dem Buch von Paul Mies wird zum ersten Male der Versuch gemacht, aus der Gesamtheit der Beethovenschen Skizzen ein Bild über das Eigentümliche im Stile des Meisters zu gewinnen. Der Entwicklungsgang der Beethovenschen Melodik, wie ihn die Skizzen aufzeigen, wird in universellen Vergleich gesetzt zum Endresultat im fertigen Werk. Das ästhetische Urteil, das Mies aus dem Neugeesehenen heraus fällt, seine neugewonnene Anschauung vom Schaffen des Genies, lassen Beethovens Gestalt in wesentlich anderem Lichte erscheinen als bisher.

---

THEMATISCHES VERZEICHNIS der im Druck erschienenen Werke von

## Ludwig van Beethoven

Zusammengestellt und mit chronologisch-biographischen Anmerkungen versehen von

GUSTAV NOTTEBOHM

Unveränderter Abdruck der zweiten, vermehrten Auflage von 1868 nebst der

## Bibliotheka Beethoveniana

Versuch einer Beethoven-Bibliographie von *Emerich Kastner*. 2. Auflage mit Ergänzungen und Fortsetzung von *Theodor Frimmel*.

1925. XVIII, 216 u. VI, 84 Seiten. In einem Band gebunden M. 13.—, geh. M. 10.—

Für die Bibliotheka Beethoveniana erwies sich eine Ergänzung als notwendig, die von Theodor Frimmel fachmännisch besorgt wurde. Die Kastnersche alte Fassung berücksichtigte nämlich nur die gedruckte Literatur seit Beethovens Tod bis 1913, so daß also die ältesten bedeutungsvollen Drucknachrichten über Beethoven fortfielen, die bisher gerade am schwierigsten auffindbar waren. Diese Frimmelschen, sich auch auf die jüngste Zeit 1913—25 erstreckenden Ergänzungsarbeiten erweitern die gewissenhafte alte Biographie Kastners zu einem allen Anforderungen genügenden, restlos umfassenden Nachschlagewerk.

## Bibliotheka Beethoveniana

von *Kastner-Frimmel* in Einzelausgabe. 1925. VI, 84 S. Geheftet M. 4.—

## BEETHOVEN-LITERATUR

---

ALEXANDER W. THAYER

### Ludwig van Beethovens Leben

*Neubearbeitung von Hugo Riemann*

5 Bände, je gebunden M. 12.—, geheftet M. 10.—

Band I (1689—1795), 3. Auflage, XXXIV, 528 Seiten

Band II (1776—1806), 3. Auflage, XI, 644 Seiten

Band III (1807—1816), 3. Auflage, X, 656 Seiten

Band IV (1817—1823), 2.—4. Auflage, XVI, 595 Seiten

Band V (1824—1827), 2.—4. Auflage, VIII, 594 Seiten

Das große Standardwerk der Beethovenforschung, das für einen jeden, der sich ernstlich mit Beethoven beschäftigt, unentbehrlich ist.

---

LA MARA

### L. van Beethoven

10. bis 12. Auflage. 106 Seiten, kart. M. 1.20. Mit einer Abbildung.

Dieses im Rahmen der Kleinen Musiker-Biographien erschienene Werk gibt einen trefflichen Überblick über Beethovens Leben und Wirken.

---

FELIX WEINGARTNER

### Ratschläge für die Aufführungen klassischer Symphonien

BAND I: BEETHOVEN

2. Auflage. 1916. XII, 207 Seiten. Gebunden M. 5.—, geheftet M. 3.50.

Ein Auserwählter und Berufener nimmt hier das Wort zu der Frage, ob man an die Werke der großen Meister hie und da ein wenig verbessernde Hand anlegen dürfen. Das Buch ist für alle diejenigen, die sich mit dem Studium der Werke Beethovens befassen wollen, und vor allem für die Leiter von Aufführungen der Symphonien von größtem Wert, ein unentbehrliches Vademecum.

---

GUSTAV BECKING

### Studien zu Beethovens Personalstil Das Scherzothema

Mit einem bisher unveröffentlichten Scherzo Beethovens

1921, VIII, 166 Seiten. Geheftet M. 2.50.

Ein Buch, das für Musiker bestimmt ist, die wirklich in die Tiefe der Beethovenschen Musik eindringen wollen. Die Bedeutung des Scherzos bei Beethoven und seine musikalische Eigenart wird nach allen Seiten hin klargelegt. Interessante Vergleiche mit den entsprechenden Formen bei Haydn und Beethoven weiten das Blickfeld. —

Das Buch erschien als Heft 2 der »Abhandlungen des Sächsischen Staatlichen Forschungsinstitutes für Musikwissenschaft«.